



LA CATEDRAL GÓTICA.

La arquitectura como expresión integral de la cultura y el pensamiento pleno-medieval.

Marco Antonio López Sánchez.







U N I V E R S I D A D
COMPLUTENSE
M A D R I D

LA CATEDRAL GÓTICA.

*La arquitectura como expresión integral de la
cultura y el pensamiento pleno-medieval.*

Marco Antonio López Sánchez.

Trabajo de Fin de Máster en Estudios Medievales.

Director: Dr. Arturo Tello Ruiz-Pérez.

Universidad Complutense de Madrid.

Facultad de G^a e H^a.

Máster en Estudios Medievales.

Esta obra está licenciada bajo la Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos	7
I. INTRODUCCIÓN	
1.1.- <i>Objetivos y metodología</i>	10
1.2.- <i>Estado de la cuestión</i>	21
II. DESARROLLO	
2.1.- <i>Philosophica intervalla. Las distancias filosóficas.</i>	31
2.2.- <i>Civitas mediaevalis. La ciudad medieval.</i>	43
2.3.- <i>Tempus et templum. Tiempo y catedral.</i>	54
2.4.- <i>Templum et Intellectus. La catedral y el pensamiento.</i>	75
a) <i>Infinita bonitas artificis. La infinita bondad del artista</i>	75
b) <i>Eurythmia et Organum: polifonía y geometría</i>	85
c) <i>Lux et mater. Las antípodas medievales</i>	109
2.5.- <i>Ars sine scientia nihil est. De artesanos y geómetras.</i>	135
2.6.- <i>Lux ex tenebris. De giros y contrastes.</i>	152
a) <i>Designatio atrox. Un señalamiento atroz.</i>	152
b) <i>Occidens occidit. El lugar de la muerte, el ocaso y extravío.</i>	165
c) <i>Magna conversio. La gran conversión.</i>	177

<i>2.7.- Imaginarium mediaevalis. O el otro rostro del medioevo.</i>	190
<i>a) Mirabilia miracula. De milagros y maravillas para un abad</i>	192
<i>b) Vox populi, vox Dei. Folklore y tradición en la catedral</i>	195
<i>c) Non plus ultra. Un monstruoso final</i>	202
 III. CONCLUSIONES	 241
 IV. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE CONSULTA	 247

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer al Dr. Arturo Tello Ruiz-Pérez por su paciencia, orientación y ejemplar enseñanza, gracias a las cuales ha sido posible este trabajo de investigación.

Agradezco también a mis profesores de posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México y de esta casa de estudios, Universidad Complutense de Madrid, por los invaluable conocimientos ofrecidos, materia prima de esta obra.

De manera particular, agradezco a los Doctores Blanca Solares, Julieta Lizaola, Elsa Cross, Diana Alcalá y Manuel Lavaniegos, quienes me impulsaron a permanecer y prosperar en el camino de la investigación.

Al Dr. Juan Ignacio Varela-Portas Orduña por su apoyo institucional y por abrirnos las puertas hacia el maravilloso universo dantiano, pieza clave del pensamiento medieval.

A la Dra. María Asenjo González, Dr. José Luis Villacañas, Dr. León Florido, Dr. Juan Ribera LLopis y Dr. José Manuel Mora Fandos por sus tutorías, tiempo y puntuales observaciones.

Finalmente, un especial agradecimiento a Monseñor Pedro López-Gallo, piedra fundamental para la consumación de este proyecto y apoyo constante en materia espiritual. A mis padres y hermana, por su entrega y disposición absolutas y a Ximena Jordán por su confianza, impulso y apoyo en este esfuerzo.

*¡Oh qué bella es la piedra y qué
suave en las manos del arquitecto! ¡Y qué
cosa tan justa y tan hermosa es el peso
conjunto de su obra!* (Caudel 153)

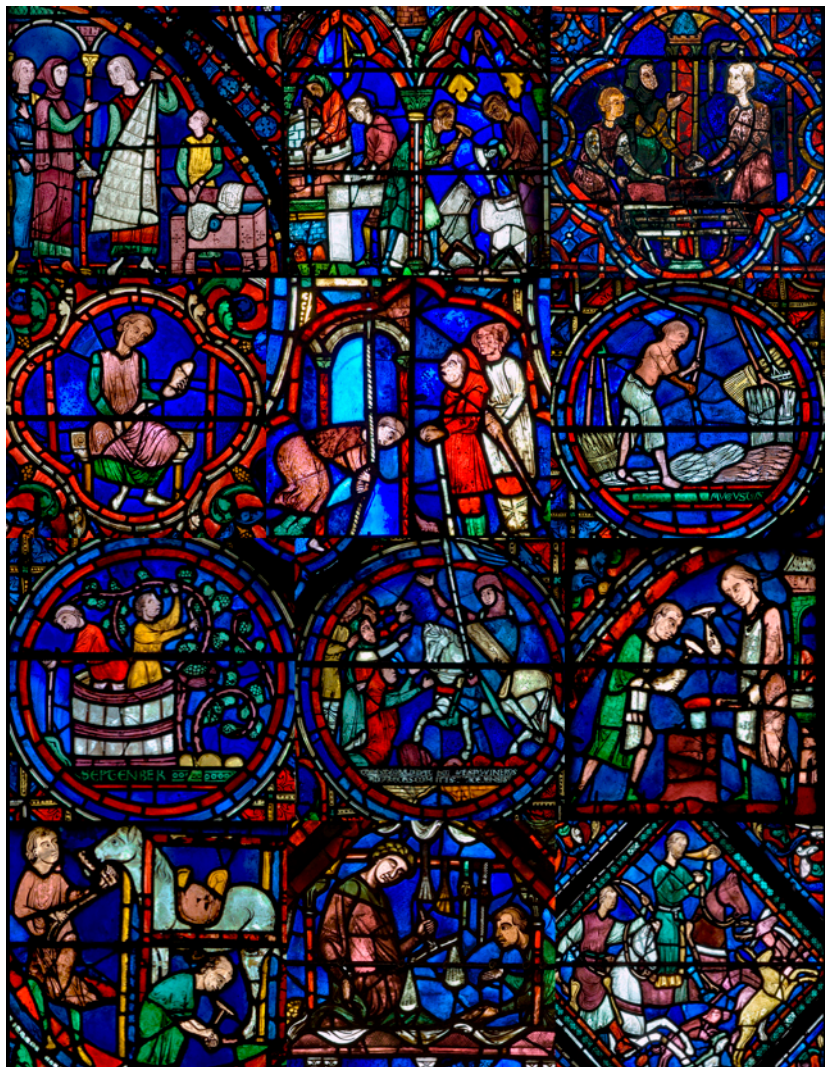


Fig. 1 Pañeros, albañiles, curtidores, zapateros, campaneros, segadores, vinateros, nobles, herreros, caballeros, mercaderes, cazadores; el mundo medieval en su conjunto encontró cabida en las vidrieras de las catedrales. Notre-Dame de Chartres. Francia. Extraído de: *The Corpus of Medieval Narrative Art*. <http://www.medievalart.org.uk/>

I. INTRODUCCIÓN.

1.1 Objetivos y metodología.

Si hay una obra que pueda mostrarnos fielmente el ideario y *modus vivendi* de la sociedad pleno medieval de las grandes ciudades esa es, sin duda, la catedral. Al menos ese es el postulado cardinal de este trabajo de investigación y su objetivo fundamental será el poder demostrarlo. Nuestra hipótesis apunta a que en el mundo del siglo XII y XIII todo gira alrededor de un espacio en el que, sin importar condiciones estamentales, la vida encuentra organización y sentido. Este espacio es la catedral, resultado del esfuerzo de todos los miembros de la comunidad, rebasando la participación exclusiva de la institución eclesiástica. Economía, política y otras formas culturales quedan incluidas dentro de la catedral, extendiendo así su rango de influencia a niveles extramuros: plazas, ferias, puertos y calles verán su justificación y sobrevivencia gracias a la existencia de este espacio protagónico, *axis mundi* del devenir social tanto en su día a día repleto de peregrinos como en la exclusividad reservada a las más altas jerarquías. Así, como auténtico corazón sustancial, desde este órgano de piedra circula la sangre de las ciudades y brotan a la luz sus pulsiones colectivas. La catedral será entonces nuestro texto fundamental de consulta y exégesis, nuestra fuente y punto de arranque y llegada. Estas hipótesis no pretenden ser de ninguna manera originales; ya muchos autores las respaldan y su apoyo bibliográfico será parte fundamental de nuestra metodología de trabajo. Ahora bien, para satisfacer nuestro

objetivo principal nos valdremos de otros particulares, que podemos enunciar del siguiente modo:

I. En el entendido de respetar el espíritu de este posgrado, como firme creyente de la riqueza y la profunda necesidad de generar espacios multidisciplinarios, nuestro primer objetivo particular será aportar un estudio multidisciplinario que muestre la catedral desde distintas aristas, todas fundamentales y complementarias. Un estado de la cuestión al que pronto llegaremos nos revela innumerables estudios, muchos de ellos de erudición asombrosa, pero la mayoría siempre enfocados desde un solo punto de vista: el historiador del arte busca en la catedral los mensajes iconográficos, los cambios en los estilos, los contrastes y virtudes de cada época y de cada corriente; el filósofo hablará por su parte del fantástico universo neoplatónico circunscrito en este espacio arquitectónico, o de la estética de la luz y las formas, o bien de las posibilidades hermenéuticas que la obra ofrece; el teólogo nos mostrará entre muchas otras, las necesidades litúrgicas que hacen posible en primera instancia la construcción de estos espacios; un arquitecto entusiasmado podrá fijar la atención en las bóvedas, los arbotantes, el magistral manejo estructural de los elementos que componen este edificio así como en los prodigios sensoriales con que nos afectan sus volúmenes y geometrías, sus mínimos recovecos y sus macrocósmicas dimensiones. Todavía más, un literato, un historiador, un filólogo o un antropólogo podrán venir a ilustrarnos acerca de los acontecimientos y el folclore que aquí se entretejen. ¿Cuál de todos estos puntos de vista refleja mejor lo

que significa la catedral? Todos ellos; de ahí la necesidad de plantear en un mismo documento, aunque sea con sendas pinceladas, el conjunto de las visiones. Entenderemos las disciplinas como instrumentos aportando singularmente al conjunto de la catedral, esperando lograr con ello una comprensión sinfónica, plural y de mayor plusvalía. Esta visión multidisciplinar resulta indispensable para la comprensión de la catedral como completa expresión de una sociedad.

II. El segundo objetivo particular de nuestro análisis es resaltar la importancia de la catedral como fuente invaluable para el rescate del imaginario medieval, fundamental a todo occidente. Aquí echa raíces la psique colectiva de Europa y con ella, la de buena parte del resto del mundo. Trataremos de mostrar que en la catedral están impresos signos que hablan de tradiciones milenarias europeas y del cercano oriente, que transmigraron hasta estos espacios cargándolos de sincretismo. Por ello, todo discurso que pretenda hacer de la catedral medieval del siglo XII o del cristianismo mismo una obra reducida a la actuación de un clero ortodoxo tiene que ser hoy, de manera indispensable, debatido. En un grado extremo, la propia instauración del cristianismo se vuelve un problema cultural y antropológico que no encuentra sustento por sí solo. El origen de la religión nunca se gestó por mentes aisladas sino por vivencias trascendentales experimentadas en un mundo en constante comunicación, participación y choque; como a priori fundamental en la formación del cristianismo está no solo Israel, sino también Grecia y con el tiempo cada región habrá de condimentar su

religiosidad con las especias de su imaginario propio. Esta apropiación de lo numinoso y lo trascendental por el ser humano hará que cada ciudad, y en ella cada iglesia, y en ella cada fachada y cada pórtico y cada escultura encuentren manifestaciones particulares, aunque todos se encierren en un mismo programa iconográfico y hablen acerca de una misma idea. El imaginario rebasará siempre los límites de la razón; de ahí la riqueza y la importancia del estudio y conservación de estas obras, cada una única e irrepetible.

III. El tercer punto a considerar nos lleva a revalorar la catedral más allá de un estudio que la defina como obra estática delimitada por cuatro gigantescas paredes; propondremos en cambio entenderla como un fenómeno, una entidad viva y dinámica en la que solo a través de la participación activa puede accederse a su verdadera dimensión, capaz de ofrecer una vía restaurativa a la consciencia. De muy poco sirve al verdadero interesado en estos espacios la lectura de inmensos tratados y la participación en múltiples simposios. La verdadera sabiduría de la catedral gótica se encuentra cuando se toma la decisión de participar con ella, enfrentar y cuestionar frente a frente sus vitrales, sus naves, sus gárgolas, sus ceremonias y sus espacios vivos, iluminados por una luz siempre distinta; es necesario afirmar la catedral como un fenómeno proteico y multifacético en el que cada figura, cada rincón y cada experiencia vivida en ella se vuelven fiel depositario de nuevos misterios que develarle a quien sepa hacer las preguntas correctas. Somos conscientes que el ejercicio definitivo de participar en un Domingo de

Resurrección, en una ceremonia de consagración de un nuevo coro, en un ritual de colocación de la primera piedra, en una procesión draconiana, en una fiesta de los locos o en la mística experiencia de escuchar los cantos misales ha quedado para siempre en el pasado; lo que nos llega es un eco muy tenue solo audible para oídos muy atentos; las piedras han perdido su color, las esculturas depuestas, en ocasiones los vitrales han dado paso a claros ventanales «para iluminar mejor»; aquí está la necesidad fundamental de revaloración de la catedral como fenómeno lleno de vida y no como un edificio inerte y silencioso. Ella es mucho más que simplemente arquitectura; más allá de su valor artístico y cultural pretende ser también un instrumento de catarsis y restauración para el individuo.

IV. El cuarto objetivo radica en generar un estudio incluyente y no intransigente, que dé espacio a voces muchas veces desatendidas y que aportan valiosas visiones para el mayor y mejor conocimiento de nuestro objeto de estudio. Trataremos de ir en contra de una corriente reacia ante las nuevas opiniones, defensora a ultranza de viejas usanzas metodológicas muchas veces intolerantes y creadoras de tópicos con los que necesariamente habremos de enfrentarnos. Ante ello pondremos de frente a historiadores de la talla de Lucien Febvre o Jules Michelet, sin los cuales la historiografía permanecería estancada en la pretensión de estudiar nuestro pasado bajo criterios y perspectivas obtusas. La vida cotidiana entra en escena en la historia con la escuela de Anales y gracias a algunos otros pensadores como Georges Duby que supieron vislumbrar la

inmensa riqueza contenida en la pluralidad y el imaginario social, hasta entonces despreciado por miradas vetustas y autoritarias. La historia de las mentalidades viene a unirse a la escuela de Annales para mostrar nuevas posibilidades a la historia. Por ello, nuestra investigación y metodología encuentra apoyos bibliográficos no solamente en las voces clásicas de autores como Mâle, Panofsky, Duby, Le Goff, Eliade, Eco, de Bruyne, Otto o von Simson, sino también en los planteamientos de distintas plumas entregadas al estudio del imaginario, como las de Philippe Walter, Gaston Bachelard, Marius Schneider, Joseph Campbell, Paul Ricoeur, Gilbert Durand, Francesco Zambon, Victoria Cirlot y distintos académicos contemporáneos con obra publicada en revistas científicas e indexadas que permanecen aún relativamente encubiertos ante la mirada internacional pero no por ello dejan de ser menos importantes. Confiamos en que de haber opiniones que no compartan nuestro punto de vista nos otorguen al menos la venia de expresar nuestro sentir sustentado en las fuentes de información que hemos encontrado.

V. El quinto objetivo nos lleva a enfrentar los tópicos que rodean a la catedral. Es este un tema esencial ya que como veremos, algunos de ellos no nacen desde la ignorancia —la Edad Media es una época de barbarismos y oscuridades, que se aleja del conocimiento clásico de la antigüedad y donde el hombre vive en eterna esclavitud, etc.— sino desde la firme convicción de quienes han sido considerados dentro del selecto grupo de autoridades medievalistas. Esto da prueba de la evidente necesidad por mantener el continuo debate de ideas y apertura en

las investigaciones. Así, señalaremos en primer lugar la visión que obliga a entender no solo la catedral sino toda obra artística religiosa como producto exclusivo del clero. Trataremos de demostrar esto como un reduccionismo que atenta contra la verdad histórica y que resulta en una profunda contradicción del espíritu medieval en el que el conocimiento de los misterios de la fe es adquirido no solamente en un *scriptorium* o escuela teológica sino también, y quizá sobre todo, por medio de la vivencia de esos misterios en la experiencia cotidiana, cargada de religiosidad hasta en los más pequeños detalles. El artista analfabeto también tiene en su cincel la posibilidad de expresar su sentir, que no su sabiduría, respecto a Dios y su obra. El buen sentir es el más alto saber y uno de los postulados fundamentales de la filosofía medieval: *amor ipse intellectus est*¹. Además, no se puede perder de vista que en innumerables ocasiones el monje se vuelve el artista; casos extremos sean el de Suger de Saint-Denis, Fulberto de Chartres y el monje Teófilo, famoso hacedor de vitrales. Espíritus como estos encuentran a Dios en las profundidades de la mente lo mismo que en las expresiones artísticas cargadas de afecto y que surgen a imagen de las ideas inteligibles. Con ello, la frontera entre el escultor y el monje se difumina muy pronto y la calificación de ignorante queda injustificada no solo por la fundamental relación del amor y la sabiduría sino por el profundo cuestionamiento del mundo por parte de estos artistas, incisivo y sorprendente. Hacer de ellos herramientas estériles cumpliendo órdenes cual autómatas,

¹ Palabras de Guillermo de Saint-Thierry, erudito biógrafo y amigo de Bernardo de Claraval, en su *Expositio super Cantica Canticorum*.

resulta igual de absurdo que afirmar que el arte puede nacer de una mente insensible. El escultor entrega su vida a su profesión porque ella lo restituye y acerca a las manos de su creador. Llevarse un salario no es suficiente; tiene más sed y apetito el espíritu que el intestino de cualquier maestro de esos que nos legaron sus maravillosas creaciones personales.

En segundo lugar, discutiremos con quienes² han tenido el atrevimiento de reducir la arquitectura gótica arrebatándole su dimensión simbólica, pues nos parece que este también es un postulado que debe ser aclarado. Lo que puede ser verdad en una pintura del siglo XIV no lo es para una arquitectura y una escultura del siglo XII que queda como atorada en medio de dos corrientes de pensamiento. Aunque se pueda representar una flor en todo su detalle anatómico, sigue siendo cada una de ellas gobernada por un principio superior, orden universal divino. Las áureas proporciones de esa flor responden aún al principio inteligible por detrás de toda belleza sensible. De hecho, es aquí donde el estilo encuentra su grandeza; lo que para muchos resulta ser un antagonismo irreconciliable, el gótico lo funde en un telar de encajes longitudinales y transversales dando por resultado un arte sintético prodigioso.

En tercer lugar, llegaremos a desafiar la voz de quien podemos considerar uno de nuestros más sólidos pilares³ pero que

² Aquí, el uso de la palabra se lo daremos en especial a Gilbert Durand para acusar a las catedrales.

³ Nos referimos a Emile Mâle.

ante el encuentro con lo monstruoso pierde toda claridad y termina por reducirlo a cuentos de invierno y desorden indescifrable. Nuestro objetivo será mostrar la desviada concepción que esto supone dentro del espíritu de la catedral y de todo el pensamiento medieval, apoyados metodológicamente con ejemplos visuales que permitan demostrar que lo monstruoso tiene un lugar marcado con absoluta precisión dentro de la catedral.

VI. El último objetivo, aunque no menos importante, será el esfuerzo por liberar a la catedral del <yugo eclesiástico> que la revela como objeto *non grato* ante miradas hostiles hacia una institución profundamente desvirtuada, alejada con la modernidad de los principios que le dieron vida. Intentaremos mostrar que estos espacios son expresión de una sociedad y que en última instancia, sus mensajes y aportaciones no son reductivos para la consciencia religiosa. Luego del oxímoron de barbaries ilustradas que han sufrido nuestros gigantes de piedra y ante la eminente desacralización del mundo contemporáneo, la catedral tiene sin duda más posibilidad de sobrevivencia ante momentos de odios viscerales si se emancipa de su condición exclusiva de casa divina y se entiende en cambio bajo toda su dimensión antropológica y cultural.

Entonces, para concluir este primer apartado, digamos que nuestra intención metodológica será utilizar la catedral como objeto arqueológico, texto historiográfico, espejo y producto fiel de la sociedad que le dio vida y fuente de la cual beber para

comprender mejor no solo estas inmensas obras de arte sino toda la sociedad inmiscuida en su construcción, siempre bajo el apoyo de textos medievales y de medievalistas en distintas disciplinas, entendiendo que la mentalidad de la Plena Edad Media se forma de dos sustancias complementarias –razón e imaginario– que nacen de un solo centro, sintetizador y primordial. Así, del mismo modo que somos capaces de entender el pensamiento medieval a través de una obra literaria como la de Dante, llevaremos esa facultad de entendimiento a la lectura de un texto en el que quedan fielmente grabadas las huellas culturales e ideológicas de una sociedad, un espacio y un tiempo entregado por completo a la realización de ese texto monumental o catedral gótica. En ese sentido, la secuencia diacrónica de la lectura está planteada metodológicamente como un itinerario o *peregrinatio* que haciendo homenaje a la estructura neoplatónica fundamental que da sustento a nuestro objeto de estudio, comienza su recorrido bajo el abrigo del mundo exterior, cotidiano, material y sensible para ir adentrándose poco a poco y cada vez más en las profundidades del pensamiento y la consciencia medieval, entendiendo al primero bajo su aspecto racional y a la segunda bajo el poderoso influjo del imaginario. Muy a la manera de Durand, podríamos decir que viajaremos desde el universo diurno hacia el nocturno, caminando al igual que todo *homo viator* que cruzando el umbral del templo encuentra sobre el suelo el sello laberíntico, esperándole para llevarle desde la periferia superficial de las apariencias hasta la última realidad, central y verdadera, en el interior de su propio templo.

La misma estructura del índice es suficiente para mostrar la dirección del texto, comenzando con un llamado de atención a la visión contemporánea respecto a las enormes distancias que le separan de la época a considerar, tanto temporales como de pensamiento. Luego, para franquear ese abismo, comenzaremos haciendo un esbozo del espacio y el tiempo que cobijaron a las catedrales, sus protagonistas y los cambios que, agitándose en ir y venir de ideas, hicieron posible la aparición de la arquitectura gótica. Una vez salvado este primer estadio llegaremos de lleno al encuentro con la filosofía y sus vertientes disciplinarias, enfocando la atención de manera obligada en el *quadrivium* y la teología como elementos indispensables en la construcción de los templos medievales. Finalmente, la propia corriente de pensamiento pedirá elevarnos y pasar a enfrentar un nuevo reto, dejando atrás la *ratio* para abrazar mejor la *imaginatio*; este paso en nuestra investigación, auténtico salto de fe, nos hará descubrir que la única forma de acercarnos de manera profunda a las catedrales es rebasando las fronteras de lo pragmático sumergiéndonos por completo en el conocimiento del irracional medieval. Realismo y simbolismo en choque constante generarán una mezcla de la que las catedrales encontrarán su materia prima. El fin último de estos espacios es la restauración de la consciencia: Cristo en majestad celeste con su madre y esposa, *coincidentia oppositorum*. Y por paradójico que parezca, será la monstruosidad la encargada de conducirnos por el laberinto irracional del imaginario para que seamos capaces de encontrar nuestro propio centro, meta, destino absoluto. Respecto al estilo de citación utilizado en este trabajo, se ha acordado definir el

MLA por su estandarización internacional en el área de humanidades, junto con el clásico para los casos de fuentes bíblicas, antiguas o medievales. La citación será corta dentro del texto y completa en las referencias bibliográficas, indicando los números de página cuando así se requiera. La bibliografía señalará no solamente los textos citados dentro del cuerpo del trabajo sino todos aquellos consultados para la realización del mismo.

1.2. Estado de la cuestión.

Nuestro estudio comienza en 1144, en la abadía de Saint-Denis. Lo que sucede aquí un domingo 11 de junio marca un hito en la historia de arte considerado como el nacimiento de la arquitectura gótica. Aunque tenemos obras dentro y fuera de Francia que para las mismas fechas muestran rasgos de vanguardia en el construir y esculpir, ninguno de ellos alcanza la formidable trascendencia ni integridad de la abadía de Suger. Muy pronto nobles y clérigos en el norte de Francia encargarán levantar nuevos templos a imagen y semejanza del místico y apoteósico coro recién consagrado. Y no pasará mucho para que el nuevo estilo francés rebase fronteras y se inserte en casi cualquier rincón europeo.

Es evidente que respecto al arte y la arquitectura gótica se han escrito tal cantidad de volúmenes que plantearnos un estado de la cuestión detallado sería ello mismo suficiente para una investigación propia. Por ello, enfocaremos nuestra atención a los

trabajos que han dado a la catedral un espacio de honor y se sirven de ella para hablar ya sea de la historia, el arte o la filosofía. En este sentido, los primeros autores que necesitamos mencionar son probablemente los literatos, aquellas plumas románticas del siglo XIX tan prolíficas, que seducidas por la gracia y el espíritu medieval lograron su resurrección, liberando a las catedrales del absoluto olvido y decadencia en el que se encontraban y ayudando a crear para ellas un destino un poco más noble del que habían sufrido hasta entonces. De entre todos ellos, parece indudable que el lugar central lo otorguemos a Víctor Hugo y su *Notre-Dame de París*, responsable de que los mismos parisinos voltearan de nuevo los ojos hacia el corazón resquebrajado de su ciudad que por encima de las aguas latía moribundo.

No será casualidad que sean los franceses quienes mejor trabajen para restaurar la grandeza de las catedrales. De entre ellos destacaremos a Paul Claudel (Claudel), Jules Michelet (Michelet) y el mismo Auguste Rodin (Rodin), a quien el propio gobierno de Francia le solicita redactar un volumen dedicado a la gloria de las grandes catedrales universales. Todos ellos dedican a la casa de Dios palabras extraordinarias que gracias a la fuerza de la poesía muestran el rostro sensible de los espacios y la vida que en ellos se manifiesta. El gran valor de su aportación es precisamente este carácter afectivo de la arquitectura y la catedral, difícil de encontrar en tratados eruditos pero muchas veces cargados de fría racionalidad.

El último personaje a citar, fuera del estricto margen académico pero dentro de este universo literario donde las licencias son más amplias es a Fulcanelli y su clásica obra *El misterio de las catedrales* (Fulcanelli), donde arquitectura y alquimia se abrazan para dar paso a una visión que consideramos de igual modo inevitable para el estudioso del tema, aunque solo fuese como cultura general.

Más allá de la literatura, en el listado de los estudios fundamentales de Historia del arte que dedican atención precisa a las catedrales necesitamos comenzar con Panofsky (*Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.*); (*Gothic architecture and scholasticism*); (*El significado en las artes visuales*); (*La perspectiva como forma simbólica*); (Suger). Tanto sus estudios generales como los particulares dedicados a Saint-Denis son imprescindibles. Junto a él, Louis Grodecki y Summer McKnight Crosby han contribuido de manera decisiva al estudio de la abadía; ninguna investigación contemporánea a profundidad de esta maravilla arquitectónica estaría completa sin la lectura de al menos las obras más sobresalientes de estos autores. El siguiente en nuestra lista de figuras obligadas de mención es Emile Mâle (*El arte religioso del siglo XIII en Francia*) (*Notre-Dame de Chartres*); gracias a su minucioso trabajo hemos podido descubrir infinidad de detalles que habían pasado inadvertidos anteriormente y su erudición ha sabido convidarnos un riquísimo banquete de enseñanzas no nada más de las catedrales como edificios sino de lo que sucede en ellas y

la influencia de estas actividades reflejada de manera directa en la escultura y arquitectura.

John Ruskin cabe tanto en el grupo de historiadores del arte como en el de los literatos. En las obras del más importante crítico de arte de la era victoriana la arquitectura gótica recibe un análisis profundo imprescindible para cualquier historiador del arte. A Ruskin (*La biblia de Amiens*) (*Las siete lámparas de la arquitectura*) se adhieren autores como Titus Burckhardt (*Chartres y el nacimiento de la catedral*) (*Cosmología y ciencia moderna*) (*Símbolos*), Otto von Simson (*Simson*), Alain Erlande-Brandenburg (*El arte gótico*) (*La catedral*) y el abad Auguste Bouxin (*Bouxin*), quienes nos han ofrecido importantes estudios generales y particulares de la arquitectura gótica, entre ellos un par de volúmenes dedicados especialmente a las catedrales de Chartres y Laon. Tanto de estos autores como de los anterior y posteriormente señalados en nota a pie de página, citamos las obras más representativas que hemos consultado, aunque sea de manera parcial y que a nuestro entender influyen de manera directa en la temática de la presente investigación. No quisiéramos dejar de mencionar de manera particular las valiosas aportaciones para la Historia del Arte de Joaquín Yarza y Santiago Sebastián, sobre todo la obra de este último *Mensaje simbólico del arte medieval* (Sebastian), misma que aborda el estudio de la catedral desde un panorama más amplio, dejándonos claro por ejemplo la profunda importancia del estudio litúrgico para comprender cabalmente estos espacios.

Si pasamos ahora a la Historia, de nuevo serán los franceses los que marquen la pauta y damos la batuta sin dejar de dudas a Georges Duby, quien supo darnos en *Le temps des cathédrales* (Duby) una obra magistral en la que la Edad Media queda estudiada bajo los muros de tres grandes espacios arquitectónicos: el monasterio, el palacio y la catedral. Referencia obligada será también Jacques Le Goff (Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval) (Medieval Civilization) (The Medieval Imagination) (Time, Work & Culture in the Middle Ages) y su vastísima obra para empaparnos de las circunstancias históricas vigentes durante el período de gestación de nuestras catedrales. Su *L'imaginaire médiéval* es una obra prodigiosa en la que lo maravilloso, los sueños y las estructuras mentales del individuo microcósmico se conectan de manera perfecta con la imagen de una Iglesia como cuerpo místico, indispensable también para entender las necesidades y retos que enfrenta la catedral. Luego de ellos, Michel Pastoureau (Bestiaires du moyen âge) (Breve historia de los colores) y Regine Pernoud (Para acabar con la Edad Media) se hacen presentes. El primero, además de ser un historiador de primera fuente, nos brinda un magnífico estudio de los bestiarios medievales, fundamentales en la iconografía de las catedrales. Respecto al trabajo de Regine Pernoud, hay que resaltar su obra *Para acabar con la Edad Media* en la que arremete de manera elegante y precisa contra más de un tópico mantenido hasta nuestros días respecto del momento histórico que nos atañe.

No puede faltar en el estado de la cuestión dedicado a los historiadores el *Manual de historia de la iglesia* de Hubert Jedin (Manual de historia de la iglesia), obra en cuatro volúmenes de los que a nosotros nos interesará particularmente el tercero de ellos. Finalmente, dentro de las aportaciones clásicas, mencionemos *El Otoño de la Edad Media* de Huizinga (Huizinga) que, aunque centrado en un momento y circunstancias un poco más adelantadas en el tiempo, no deja de ser una referencia obligada en el círculo medievalista contemporáneo.

Antes de salir de la historia, mencionemos también el trabajo de Victoria Cirlot (Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval) (La estética de lo Monstruoso en la Edad Media), consumada ya como una autoridad indiscutible en la academia debido a la pluralidad y sagacidad de su pensamiento siempre dispuesto a sorprendernos con nuevas aportaciones. Y junto con ella, no quisiera dejar fuera el trabajo fundamental de los académicos que con su cátedra han aportado imprescindibles conocimientos, citando de manera particular a aquellos quienes por la temática abordada influyeron de manera decisiva en la realización de este trabajo de investigación: Dra. María Asenjo González, Dr. Francisco León Florido, Dr. Antonio Eloy Momplet Miguez, Dr. Francisco Moreno Martín, Dr. Pablo Martín Prieto, Dra. Isabel Pérez de Tudela, Dr. Juan Miguel Ribera Llopis, Dra. Laura Rodríguez Peinado, Dr. Arturo Tello Ruiz-Pérez, Dr. Juan Ignacio Varela-Portas de Orduña y Dr. José Luis Villacañas; quizá sea suficiente la mención de estos académicos para dar cuenta de la pluralidad disciplinaria que está

detrás de este trabajo y que si se incluyen como cierre del estado de la cuestión en materia de investigaciones históricas es por considerar importante demostrar cómo esta ciencia puede y debe valerse de otros saberes para hacer más rico su contenido y bagaje.

Para dar término a nuestro estado de la cuestión mencionemos ahora los principales trabajos en materia filosófica, que aunque inabarcable en su generalidad, resulta difícil encontrar textos que particularicen el modo en el cual la filosofía entra en escena dentro de las catedrales. Por ello, dividiremos las aportaciones filosóficas en cuatro grandes bloques: filosofía medieval, estética, hermenéutica y filosofía de la religión.

En el primer grupo podemos citar a Étienne Gilson (*El espíritu de la filosofía medieval*) (*La filosofía en la Edad Media*. Desde los orígenes patristicos hasta el fin del siglo XIV), Clemente Fernández (Fernández) y Werner Jaeger (Jaeger), así como la amplia labor de Mauricio Beuchot (Beuchot). Pero sin menosprecio alguno de estas grandes obras, esenciales para aclarar y profundizar en el pensamiento, trataremos en la medida de lo posible de citar a los autores originales cuando tengamos necesidad de la filosofía. Es tanta la sabiduría que de ellos emana que sería sacrílego no darles aquí el espacio que se merecen. De la inmensa cadena de unión que hermana a todos estos gigantes, quienes más peso e influencia tienen en este trabajo son Platón (*Timeo*) (*La República*) (*El Banquete*, *Fedón*, *Fedro*), Gregorio de Nisa (*Nisa*), Plotino (*Eneada primera*) (*Eneada segunda*)

(Enéada tercera), Proclo (Proclo), san Agustín (Confesiones) (La ciudad de Dios) (Tratado de la Santísima Trinidad), Pseudo Dionisio (Areopagita), Escoto Erígena (Erígena), Suger (Suger) y Hugo de san Víctor (Víctor).

En el grupo de los estetas, el primero a señalar es por supuesto Edgar de Bruyne (Bruyne). Luego de él hemos tenido distintas aportaciones de gran valor pero como bien lo señala Umberto Eco (Arte y belleza en la estética medieval) (Historia de la belleza) (Historia de la fealdad) en su obra clásica *Arte y belleza en la estética medieval*, de Bruyne ya lo dijo todo. A ellos dos agreguemos la obra de André Grabar (Grabar), Jessica Jaques Pi (Pi) y Marie-Madeleine Davy (Davy), esta última entregándonos una *Iniciación a la simbología románica* de la que buena parte de su contenido encuentra lugar pleno dentro de las catedrales góticas, aunque muchos quieran ver en ambos estilos dos corrientes en pugna.

El tercer bloque es el de los hermeneutas dedicados al imaginario. Aquí, algunas de las mejores aportaciones las encontraremos en las plumas de los miembros del *Círculo de Eranos*. Jung (Aion) (El hombre y sus símbolos) (Mysterium Coniunctionis) (Psicología y alquimia) (Psicología y simbólica del arquetipo) (Respuesta a Job) (Introducción a la esencia de la mitología), Durand (Ciencia del hombre y tradición) (De la mitocrítica al mitoanálisis) (La crisis espiritual en Occidente) (La imaginación simbólica) (Las estructuras antropológicas de lo imaginario) y Corbin (Temple et contemplation) (Historia de la

Filosofía, Vol 3) serán fuentes importantes. De manera paralela, autores como Campbell (El héroe de las mil caras) (El poder del mito) (Las extensiones interiores del espacio exterior), Bachelard (Bachelard), Ricoeur (Ricoeur), Philippe Walter (Mythologie Chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge) (Para una arqueología del imaginario medieval) y Francesco Zambon (Zambon) han sido influencias decisivas. Y señalemos por último a tres autores que por su osadía no han tenido la fortuna de ser bien recibidos en todos los espacios pero que a nuestro entender sus ideas son también valiosísimas y no pueden quedar sin ser mencionadas; nos referimos a Marius Schneider (Schneider), Rene Guénon (La crisis del mundo moderno) (Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada) (San Bernardo) (Los estados múltiples del ser) y Matila Ghyka (El número de oro I) (El número de oro II) (Filosofía y mística del número). Cada uno de ellos ha penetrado hondo y profundo en los misterios de los espacios medievales, ellos sí de manera puntual, pero quizá el hecho de abordar temas ligados al hermetismo y el conocimiento esotérico haya provocado el distanciamiento académico. Nosotros dentro del espíritu de pluralidad y tolerancia los señalamos en el entendido de que forman parte de un trabajo hermenéutico fundamental ligado al estudio que nos atañe.

El último bloque filosófico agrupa los esfuerzos enfocados hacia la filosofía de la religión. En primer lugar, citemos al antropólogo inglés sir James Frazer (Frazer) pues su obra marcó de manera notable la mentalidad europea del siglo pasado. Muy de cerca en el tiempo le sigue Gerard van der Leeuw

(Leeuw) y luego de este gran historiador de las religiones, Rudolph Otto (Otto) y Mircea Eliade (El mito del eterno retorno) (Herreros y alquimistas) (Lo sagrado y lo profano) (Mito y realidad) (Tratado de historia de las religiones) han sido pilares ineludibles para nosotros. También aquí es de obligada mención el *Diccionario de arqueología cristiana y de liturgia* de Cabrol y Leclercq (Cabrol y Leclercq), así como la espléndida recopilación de *Dramas litúrgicos del occidente medieval* con que nos ha favorecido Luis Astey (Astey). Estos últimos autores son fundamentales porque traen hasta nosotros usos y costumbres litúrgicas y paralitúrgicas vigentes en los siglos que nos atañen, realizados dentro y fuera de los muros de nuestras catedrales, así que su estudio y mención se vuelven de carácter obligatorio. Muchos otros autores deben considerarse en un estado de la cuestión que trate de abordar el tema de las catedrales góticas; somos conscientes de ello pero los citados aquí nos parecen sin duda los más sobresalientes y de quienes podremos tomar pizcas de su profundo conocimiento para hacer un esbozo plural de lo que significa en última instancia la catedral gótica. Con ello podemos pasar al desarrollo propio de la investigación.

II. DESARROLLO.

2.1. *Philosophica intervalla. Las distancias filosóficas*

«Sin duda, lo más importante de todo es comenzar por el principio según la naturaleza del asunto»[29b]⁴. Así que «quiero al comenzar este libro dirigir mi invocación a aquel primer Principio del que procede toda iluminación» (Buenaventura 55) para que respetando las voces de los gigantes podamos nosotros, enanos contemporáneos, percibir los lejanos horizontes medievales que nos proponemos ahora analizar levantados por la gran altura de quienes nos preceden⁵. Solo así, bajo el eco de su pensamiento, seremos capaces de acercarnos al espíritu verdadero de una época que dio al mundo una de las manifestaciones artístico-filosóficas más prodigiosas de la humanidad: la catedral gótica.

Lo primero de lo que necesitamos ser conscientes es de la distancia que nos separa del mundo medieval. Situaremos nuestro análisis de manera particular⁶ en el reino de Francia de mediados del siglo XII y avanzaremos en la línea temporal durante un siglo para observar la puesta en marcha de una serie de construcciones todas conceptualizadas con los mismos criterios, cual si una misma mente las hubiese imaginado. Y es que no estamos muy

⁴ Extraído de: (Timeo 2010. 199)

⁵ Aludiendo también a Juan de Salisbury y su *Metalogicon* III, 4, donde le atribuye a Bernardo de Chartres una de las frases más citadas actualmente en el ámbito medievalista.

⁶ Aunque no exclusiva.

lejos de la verdad al decir esto, pues una de las mayores diferencias que nos enfrentan con el pensamiento medieval es su carácter unitario: la voz de san Agustín, Boecio, Isidoro de Sevilla, el Pseudo Dionisio Areopagita o Escoto Erígena resonará en todo pensador posterior y será citada con o sin señalamiento directo. Lo mismo sucede con las citas bíblicas y de los clásicos; esas ideas hacen un corpus común omnipresente en la estructura del pensamiento y hacer uso de estas es cualquier cosa menos un plagio. Así mismo, la distancia entre el siglo XII y el ahora no hay que medirla solamente en términos cronológicos; casi mil años han grabado en nuestra consciencia una inversión de carácter fundamental de la que la catedral se verá profundamente intervenida. Este giro intelectual pondrá las semillas para ver brotar siglos más tarde un renacimiento que dé fin al pensamiento medieval y bienvenida a la modernidad y el nuevo mundo, concebido desde la razón y el objetivismo puro. Esto es decisivo para nosotros pues deja ver la absoluta disparidad respecto a la idea del mundo del siglo XII frente a la nuestra. El universo medieval se aleja del pensamiento contemporáneo pues este último es heredero de siglos positivistas que han menospreciado considerablemente toda construcción del imaginario. Conceptos como ser, realidad, forma o cuerpo definen para los teólogos y pensadores medievales, basados en un criterio fundamentalmente neoplatónico, cosas muy distintas a lo que hoy entendemos bajo esas mismas palabras. La Inteligencia se manifestaba en la totalidad del mundo sensible e incluso más allá, siendo parte constitutiva de los planos inteligibles. Los planetas y las esferas superiores estaban dotadas de consciencia; de hecho, poseían una consciencia superior a la del ser humano. No solo eso, también

estaban animados; poseían alma además de Inteligencia. El universo se entendía como un ente vivo, animado e inteligente, ordenado por leyes divinas identificadas al Bien Supremo. Dios «puso la inteligencia en el alma, el alma en el cuerpo; y ordenó el universo de manera que resultara una obra de naturaleza excelente y perfectamente bella. De suerte que la probabilidad nos obliga a decir que este mundo es verdaderamente un ser animado e inteligente, producido por la providencia divina»[30b]⁷. De este gran ser unitario y bueno emanarán el mundo y sus criaturas a imagen y semejanza. Y así nosotros, como imagen de una entidad superior, podemos por la contemplación atenta del mundo y de manera análoga, conocernos de mejor manera.

Pero la imagen y semejanza lejos de elevarnos y hacernos superiores nos abrazan con el cosmos y nos recuerdan su superioridad ontológica: más allá de la bóveda celeste espolvoreada de puntos de luz tangibles a nuestra mirada, está la realidad trascendental e intangible: san Pablo pondrá bases fundamentales en la visión cristiana-neoplatónica: *Per visibilia ad invisibilia*: Lo invisible de Dios, su eterno poder y divinidad, resulta visible para el que reflexiona sobre sus obras [Rom. 1:20]; Cristo, imagen visible del Dios invisible [Col. 1:15]; toda la teología filosófica medieval tendrá por centro el misterio de la encarnación divina. Luego de san Pablo, Gregorio de Nisa, el Pseudo Dionisio, Juan Escoto y ya en el siglo XII como portavoz de los mismos, Hugo de san Víctor en su *Comentario a la Jerarquía Celeste* nos dirá que «todas las cosas visibles están

⁷ Extraído de: (Timeo (Obras completas, tomo 6) 166)

destinadas a significar y explicar las cosas invisibles...signos de aquellas realidades que existen en la sublime e incomprensible naturaleza de la divinidad y que se hayan sobre toda inteligencia y sobre toda comprensión» (Pi 128). Queda así el cosmos como lazo de unión entre el hombre y lo numinoso. Con ello, lo que percibe el ojo y la razón en este mundo sublunar no será más que un símbolo de un modelo superior que se afirma como verdadero principio y fundamento de este mundo sensible.



Fig. 2. Dios como arquitecto del universo. Izq: Codex Vindobonensis 2554, f.1 verso. Austrian National Library⁸. Der: La creación del sol y la luna, catedral de Notre-Dame de Rouen⁹

⁸https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/God_the_Geometer.jpg

⁹ <http://www.medievalart.org.uk/>

Estamos entonces frente al medioevo como en cuento borgiano, del otro lado del espejo, donde la materia deviene jerarca tomista incuestionable. La realidad se define ahora por el descubrimiento en el mundo exterior de partículas cada vez más diminutas, pero paradójicamente estos elementos subatómicos son en sí mismos nueva realidad invisible más allá de la que aparece ante nuestros ojos. La especulación científica venida posteriormente a Ley toda vez que se comprueba, se construye sobre cálculos despreciativos o aproximativos, donde las circunstancias que se suponen no son sino un a priori perfecto en el mundo de las ideas. Lo cierto es que ningún avance y ningún parecer contemporáneo podrán quitar validez a la propuesta ontológica del medioevo. La potencia simbólica del pensamiento tradicional¹⁰ ofrece a nuestra consciencia algo que la ciencia más avanzada no puede darnos todavía: unirnos, identificarnos e integrarnos con la naturaleza y el cosmos. La realidad del siglo XXI plantea el universo como una gran sábana de gases, materias y fuerzas universales en movimiento constante, una realidad cada vez más precisa, más puntual y minuciosa, pero a la vez, fracturada y parálitica, ajena y escindida del ser humano. Esta fractura y parálisis se acusan tanto en la progresiva racionalización del mundo como en la desacralización del pensamiento que sin necesidad de re-ligarse a nada, termina perdido en un laberinto de sinsentidos buscando respuestas

¹⁰ Vale la pena aclarar que cuando hagamos mención al pensamiento ‘tradicional’ lo haremos de acuerdo a Mircea Eliade, Gilbert Durand, René Guénon y en general todo el pensamiento hermenéutico del *Círculo de Eranos* y de la escuela tradicionalista que aunque divergentes, encuentran por medio de Eliade y Coomaraswamy un puente que las hermana.

trascendentales en el reino encantado de la vanidad, finito y falible. La ciencia busca la verdad en el espacio exterior; la tradición la encuentra en el mundo interior, alcanzado por la contemplación mística. La pugna razón-imaginario no parece querer ceder. Baste con decir ahora que el giro de pensamiento desde lo simbólico hacia lo realista encontrará mucha fuerza en estos momentos en que las catedrales se levantan y vendrá a manifestarse de manera progresiva en cada nueva forma cultural y de manera particular con la llegada del nominalismo. En 1285 nace Ockham y él a su vez traerá al mundo un planteamiento en el que los universales se vienen abajo. Nuestras catedrales se salvan aún de este influjo pero tenemos que señalarlo pues esta es la punta del iceberg que revolucionará el pensamiento desde lo simbólico hacia el realismo, o dicho en otros términos, desde lo religioso hacia lo teológico. Estas posturas, adoptadas por la iglesia y el mundo en general de la Baja Edad Media, son las que en buena medida llegarán hasta nosotros.

Así, si queremos entender la concepción medieval del cosmos necesitamos por un momento dejar de razonar como posmodernos y ver el mundo bajo una mirada más ingenua pero también más restaurativa; hacer el esfuerzo por entender nuestra realidad como una sombra de algo mucho más trascendental que cuanto ante nuestros ojos se manifiesta. Si Pasteur al ponerse la bata y quitarse el abrigo dejaba junto a este último a Dios, debemos ahora hacer lo contrario y quitarnos la bata del laboratorio ultramoderno, las gafas de la razón pura, para darnos cuenta que la concepción medieval del mundo no era una visión estrictamente objetiva y realista, sino que estaba ligada a un orden

espiritual en el cual cada pieza del cosmos jugaba un papel imprescindible. Los planetas y esferas celestes representaban estados superiores de consciencia, modalidades del alma, estadios de iluminación a los que el hombre debía voltear la vista para con ello acercarse cada vez más a su creador, espíritu divino (Burckhardt, Cosmología y ciencia moderna). El sol no era una estrella de hidrogeno, helio y otros elementos. Eso no le sirve al hombre medieval para conocerse interiormente; no puede reducir la realidad del astro solar a una esfera de gases girando a millones de kilómetros gracias a la cual la vida en el planeta es posible. El sol, como hemos dicho, es un ente vivo por el que se aprenden un sinfín de reglas inderogables a las que responden cuerpo y naturaleza. Hombre y estrella forman un vínculo mucho más allá de las columnas del *non plus ultra* de la razón y del conocimiento discursivo; se van abrazados a recorrer el mundo inferior por debajo de las aguas, hogar del imaginario y del inconsciente, para renacer invictos con cada nuevo amanecer. Platón lo explica magistralmente:

Dios, al crear la vista no ha tenido otro fin que el de capacitarnos para que después de contemplar en el cielo las revoluciones de la Inteligencia, podamos sacar partido de esto para las revoluciones de nuestro propio pensamiento, las cuales son de la misma naturaleza; a fin de que, instruidos por este espectáculo y atendiendo a la rectitud natural de la razón, aprendamos, al imitar los movimientos perfectamente regulares de la divinidad, a corregir la irregularidad de los nuestros[47bc]¹¹

¹¹ Extraído de: (Timeo (Obras completas, tomo 6) 191)

A su vez, Hugo de san Víctor dirá en su *Didascalicon* en pleno siglo de nuestras catedrales: «Contemplando lo que ha hecho Dios, reconocemos lo que hemos de hacer nosotros. Toda la naturaleza habla de Dios, toda la naturaleza enseña al hombre, toda la naturaleza engendra la razón de las cosas y nada en el universo es infecundo» (IV, 4).

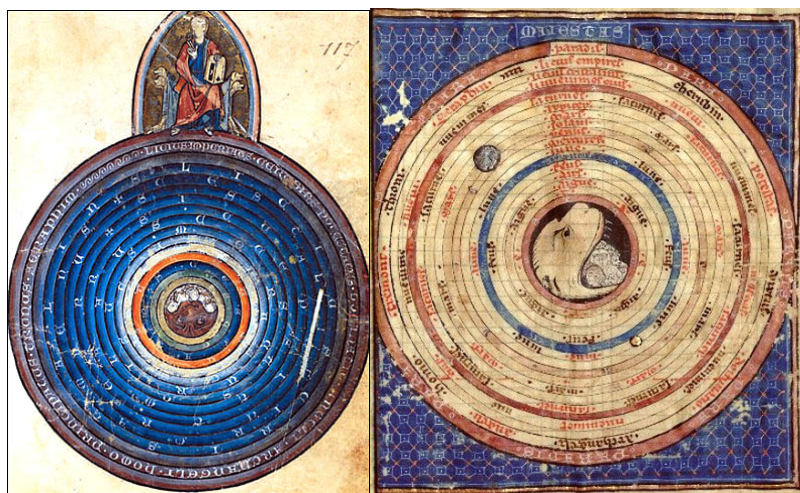


Fig. 3. Cosmogonía medieval. Gossuin de Metz. Siglo XIII. BnF. 14964 f.117, 14970 f.48

Esta forma de pensamiento simbólico-tradicional se distingue del moderno-racional en un detalle fundamental: permite que Dios entre al hombre medieval por la mente y el corazón. Insistimos en ello pues esta es una condición ontológica del cosmos medieval de primer orden. Desde Platón y Plotino la bondad precede al intelecto. Es justamente la omnipotencia intelectual, dogmática y teológica, la que deja atrás un Dios en contacto con su obra y propone en cambio un conflicto y escisión

entre él y sus criaturas. El orden universal neoplatónico, que integra al individuo con Dios y la naturaleza, pasa a ser absorbido por la posibilidad y la particularidad nominalista en la que el ser humano queda puesto en el mundo como sustancia ajena, separado de su entorno y religiosidad. La singularización lo deja perdido y escindido en un universo en el que la totalidad y el orden interno dejan de ser percibidos. Con la llegada del siglo XIV, un hombre contingente, que no tiene consciencia de unidad ni consciencia de cosmos, abre los ojos. El cimiento fundamental de la modernidad y semilla de la posmodernidad es el *conatus*, inclinación innata por existir como individuo. No solo el mundo laico sino el Dios mismo de la modernidad se declaró partidario de esta visión, egoísta y en busca del conflicto. Una vez más, la insistencia en este punto es decisiva para entender la catedral pues se ha insistido en decir que esta fue producto de una visión nominalista y dogmática cuando en realidad es todo lo contrario. Teología y religión no son sinónimos y la catedral es un producto teológico, pero también religioso. La teología dogmática es una propuesta anti-mítica por definición; la religión en cambio no puede prescindir del mito. El cristianismo medieval tiene una dimensión mítica ineludible que no puede quedar atrás bajo ninguna circunstancia so riesgo de malinterpretarlo por completo.

Con demasiada frecuencia se olvida que el cristianismo medieval es una religión de tradición, sobre todo para el estrato menos cultivado de la población. Existe una gran distancia entre el cristianismo de un intelectual de altos vuelos como San Bernardo de Claraval, educado en la cultura latina y en la exégesis teológica, y el de un humilde campesino que no sabe

leer ni escribir y que nunca oyó hablar de San Agustín o de los padres de la Iglesia. (Walter, Para una arqueología del imaginario medieval 11)

Mitos, poemas, canciones de gesta y dramas litúrgicos son todos ellos portadores de un carácter afectivo e improvisado, irreductible a fórmulas precisas, capaz de mutar y renovarse en cada nueva representación de acuerdo con las circunstancias y estado de ánimo de quienes participan en la experiencia viva de la religiosidad, sintiendo y sufriendo en carne propia. Los dramas litúrgicos medievales son herederos de la tragedia griega en la que las almas participan del drama que los protagonistas sufren por detrás del coro, pero esta vez, en vez, bajo disfraces procesionales. Empatizan con el sufrimiento y alegría de los protagonistas logrando con ello una catarsis. Esta teatralidad, gestualidad y vivencia de las ideas brinda un riquísimo conocimiento intuitivo imposible de asir por métodos racionales.

Por eso, sin importar realismos o simbolismos, el rasgo fundamental de la iconografía tendrá que ser un dominio absoluto del lenguaje corporal, capaz de transmitir las emociones. Ellas son quienes sacarán a la piedra de su inerte condición y le darán en cambio vida plena y capacidad de afectarnos. El alma medieval participa de la numinosidad no por el ejercicio intelectual sino por la vivencia afectiva. Claro está, nos referimos al hombre de a pie, el que carece de medios para acceder a otros vehículos que sus propias piernas o a lo más, su borrico o buey con el que ara la tierra. El clero y el mundo intelectual podrán acercarse a Dios no solamente por el drama y las fiestas sino

también por la ciencia y la erudición. Necesitamos señalar la existencia de estas dos realidades pues ambas serán protagonistas en la formación de la catedral y una no puede prescindir de la otra.

Entonces, para hablar con la catedral y cuestionarla hay que hacer como Ricoeur y apostar por la lectura simbólico-filosófica para encontrar en ella de qué hablar y pensar, valorando a la par folklore y ortodoxia religiosa como elementos sustanciales del espacio sagrado que nos atañe ahora. Recordemos que Le Goff dedicó una obra entera en la que nos recuerda que una historia que no considere el imaginario será una historia trunca, mutilada e incompleta. La imaginación es la sensibilidad interna que percibe la dimensión divina; aquí radica su importancia. Estudiar el imaginario de una sociedad es profundizar en su consciencia y en su evolución histórica. Lamentablemente,

se ha perdido la fuerza que una vez tuvo el arte iconográfico para ablandar la mente, encantar el corazón y lanzar un hechizo de éxtasis estético. Ello se debe a la enorme transformación de la consciencia en el escaso intervalo de unos cuantos siglos. (Campbell, *Las extensiones interiores del espacio exterior* 166).

...el pensamiento simbólico fue consumiéndose paulatina y totalmente. Encontrar símbolos y alegorías habíase convertido en un juego vano, en un superficial fantasear sobre la simple base de un enlace extrínseco entre las ideas. Pero el símbolo sólo conserva su valor afectivo mientras dura el carácter sagrado de las cosas que hace sensibles. Tan pronto como

desciende de la pura esfera religiosa a la esfera exclusivamente moral, degenera sin esperanzas de remedio (Huizinga 296).

La dimensión más necesaria para nuestra civilización moderna es la de la espiritualidad y lo religioso...La imaginación creadora es la única capaz de desalienar al ser humano de los objetos que lo despistan tanto como de los sueños y placeres que lo pervierten...y da paso a lo que Corbin llama el mundo imaginal, mundo intermedio y residencia del alma, donde actúa el poder del símbolo y que, por más que se reprima, es tan real e imprescindible como el mundo de los sentidos y del intelecto (Durand, *La crisis espiritual en Occidente* 25)

Grandes pensadores del siglo XX, como Benjamin o Guénon, nos han enseñado a ver en el pensamiento simbólico, además de un medio privilegiado e insustituible de conocimiento, uno de los modelos críticos más radicales de que dispone la reflexión contemporánea. Y los rasgos más secretos de dicho pensamiento, que la cultura racionalista dominante en Occidente ha intentado ocultar sistemáticamente, emergen en la historia de los monstruos a partir de los enigmas mortales de la Esfinge (Zambon 75-76).

A esos monstruos, también, dedicaremos espacio de honor al final de nuestro análisis.

2.2. *Civitas mediaevalis. La ciudad medieval*¹².

Si queremos postular a la catedral como expresión total de la sociedad medieval, preciso es que analicemos el entorno en el que se desarrolla para distinguir los actores involucrados y comprobar si acaso es verdad que todos tienen participación en ella. La ciudad medieval, constituida por sus espacios jerárquicos religiosos y nobiliarios, encontrará también en su corazón la formación de comunas, concejos, gremios, cofradías, hermandades y distintos grupos civiles, moldeando todos ellos en conjunto un mismo rostro urbano. «Una ciudad medieval es una formación social que organiza el espacio urbano a partir del asentamiento de determinados grupos profesionales, comunidades familiares y asociaciones de vecindad» (Asenjo 16). Entonces, sin importar el motivo fundamental de su origen (comercial, militar o religioso) podemos ver que todas las ciudades presentan un mismo patrón de comportamiento: la comunidad termina por organizarse en grupos alrededor de un centro rector. Con algunas excepciones, el centro por excelencia ha sido siempre el espacio sagrado. «A veces, como en Sant-Denis, el monasterio tiene tanta importancia que alrededor de él se desarrollan nuevas ciudades» (Asenjo 14).

Entendamos que ese centro puede ser la catedral, iglesia o monasterio, pero también la ciudad que la cobija y que comparte

¹² Parte de lo recogido en este punto se nutre de los comentarios expresados en cátedra por la Dra. María Asenjo González, de la que podemos reconocer su amplia trayectoria en el estudio de las ciudades medievales, sugiriendo al lector interesado en el tema la consulta de sus publicaciones.

con ella la cualidad de *axis* o *imago mundi*: «tanto la *imago mundi* como el «Centro» se repiten en el interior del mundo habitado. Palestina, Jerusalén y el Templo de Jerusalén representan cada uno de ellos de por sí y simultáneamente la imagen del universo y el Centro del Mundo» (Eliade, *Lo sagrado y lo profano* 28). Lo mismo puede decirse de Francia junto con cualquiera de sus provincias, ciudades y catedrales. Claudel dirá en su *Anunciación a María*, obra muy necesaria para nosotros «¿Qué es Jerusalén? El centro, el punto de retorno, la que todo lo atrae. Allí está el punto que no puede ser desecho, el nudo que no puede ser desatado, el patrimonio común, el mojon interior que no puede ser arrancado, el centro y el ombligo de la tierra, el eje de la humanidad donde todo cabe al mismo tiempo» (54). Esta es la razón fundamental de las similitudes que veremos luego entre los ritos de consagración a todas las escalas: ciudad, catedral, coro, muro, altar, vaso, piedra fundamental y hasta el mismo creyente en su ceremonia de bautismo. Cada uno de ellos es una repetición de un acto modelo. Fundar una ciudad, así como sus análogas en menor escala, significa repetir el acto cosmogónico (Eliade, *El mito del eterno retorno* 16). Por su carácter sagrado, este espacio se vuelve sitio de encuentro de sus habitantes, así como de las tres regiones del cosmos: inframundo, tierra y reino de los cielos. Dentro de la catedral, la unión entre estos tres estadios encontrará lugar en el altar mayor: centro de centros, santo de santos, espacio de la totalidad absoluta donde el misterio de la encarnación se hace posible. Pero en última instancia, Cristo estará presente en la piedra fundamental ligada al soporte universal inframundano; en el altar central de la catedral; en la piedra clave de remate de la

bóveda, en el centro de las rosas vítreas y en el reino de los cielos, entronizado y garantizando con ello la estabilidad de su obra.

Una vez identificada la catedral con la ciudad, la primera queda entonces como el corazón de la segunda, a partir de la cual todo se acomoda. Por supuesto, aquí nos referimos en particular a las ciudades francesas con grandes catedrales góticas. Somos conscientes del muy diverso crecimiento urbano europeo y de los distintos factores que intervienen en el mismo. Sin embargo, las ciudades del norte de Francia que nos atraen fueron todas auténticas *civitas*, esto es, centros urbanos de gran jerarquía y con ejercicio episcopal. En ellos, aun a pesar de que el crecimiento urbano adquiere un ritmo de expansión provocado en buena medida por los artesanos, la jurisprudencia episcopal será siempre decisiva. Los artesanos organizados unirán esfuerzos para levantar su voz y hacer un sobre peso ante la nobleza y el clero. Sabemos de los muchos incidentes que enfrentaron al obispo con las comunas y de los trágicos resultados de los mismos. Laon y Reims son dos ejemplos de ciudades en las que los jefes de iglesia deben salir huyendo y ello cuando el ímpetu de las masas no termina por devorarlos y aniquilarlos salvajemente, como de hecho sucedió en la primera. Haciendo núcleos de autogobierno, los artesanos adquieren poder de organización independiente. Los distintos oficios van reconociéndose unos a otros agrupándose en células más amplias y por consiguiente más poderosas. Pero anterior en jerarquía y cronología, el obispo encuentra en las grandes ciudades ventaja organizacional y derecho jurisdiccional. El trazo urbano va desarrollándose a partir del crecimiento que

dicta la propia catedral, sede del obispo. Alrededor de ella veremos brotar un palacio episcopal casi siempre al sur aprovechando las bondades del clima. Este palacio puede dar cabida a otros edificios, bien sean de uso litúrgico o administrativo. El atrio, como plaza que antecede la entrada al mundo sacro, será reconocido como el paraíso; lugar de convivencia y encuentro donde se resuelvan todo tipo de conflictos y necesidades. Luego, normalmente al oriente y extendiéndose hacia el norte, un claustro abierto que en realidad es todo un barrio donde habita el cabildo y los estudiantes. Puede haber aquí otro claustro menor, cerrado, con su gran patio central fungiendo como huerto al servicio de algunos afortunados. Al occidente, el *Hôtel-Dieu* albergando a los más necesitados, a los enfermos y a la multitud de peregrinos. Y en medio de todo ello, abriéndose espacios dentro de toda esta isla jurisdiccional, la escuela catedralicia, la prisión, los barrios de los artesanos ordenados de acuerdo al oficio que en ellos se desempeña, los comercios a tope ofreciendo un enorme abanico de productos y los talleres que se vuelven también tiendas que han contribuido a la erección de la casa divina (Duby 145). Con ello las calles devienen mercados o espacios de albergue de todo tipo de usos y formas: bodegas, graneros, baños públicos, tabernas y hospederías, burdeles, iglesias y monasterios, picotas y rollos jurisdiccionales; todo va gestándose, mirando siempre hacia el gigantesco hito urbano que con torres y agujas asoma a la vista.

Finalmente, el trazo urbano refleja en sus límites la visión cosmológica del mundo en la que cuanto más alejados del centro

el espacio se vuelve más residual, mezquino, minusválido y hasta monstruoso. Esta idea encontrará ecos en los márgenes de los libros miniados, en los confines de los reinos, de la tierra en sí misma y del propio universo, todo como imagen de un pensamiento en el que el límite extremo queda devaluado ante la profundidad referida siempre hacia el centro espiritual. Pero insistamos, el mundo no es negado ni la corporalidad rebajada a prisión del alma; el mundo es un espejo en el que se proyectan las realidades superiores y negarlo sería ir en contra de la obra divina. El cuerpo lejos de ser prisión será hogar para el alma y encontrará con ella semejanzas y simpatías. En la música, Hugo de san Víctor remembrando a Boecio dirá que el ser humano genera una música corporal, otra del alma y una última producto de la unión de las dos primeras, lograda por la amistad natural con la que el alma abraza al cuerpo, por afecto (Víctor II, 12). Entonces, en la visión medieval que da vida a las catedrales, incluso la materia tiene un lugar y una función que cumplir en el orden del cosmos; son el punto de arranque en el recorrido apocatástico. Por esta razón lo monstruoso, lo caótico, lo insondable y peligroso encontrarán irremediablemente una morada limítrofe o abismal.

Vemos entonces cómo economía, política, cultura, arte, educación y salud pública giran en medio del gran edificio dependiendo de él material y espiritualmente. La aglomeración en las afueras de los muros de la catedral se vuelve una constante que marcará la cotidianidad de las grandes ciudades. Templo y comercio se vuelven una pareja indisoluble; en ocasiones extremas, la catedral abrirá entre su pórtico occidental y el resto

de las naves todo un nártex transversal que fungirá como corredor abovedado uniendo ciudad y mercado (Bruzeliuss)¹³. Las torres serán también celosos guardianes de la actividad mercantil; la nave mayor será vista como único espacio a cubierto, garante de paz, apto para negociaciones o entretejido de planes sin ajetreos por calles repletas de maleantes y malos olores. A este respecto comenta Fleming:

Una catedral es, sin duda, ante todo un centro religioso, pero en una época en que los asuntos espirituales y mundanos estaban tan íntimamente relacionados, se entremezclaban sus funciones religiosas y profanas. Su nave central no sólo era el sitio para los servicios religiosos, sino en ocasiones una sala capitular en que toda la población podía reunirse a discutir asuntos públicos (126).

A su vez, Duby dice lo siguiente:

A la catedral no se entraba solamente para orar; allí se reunían las asociaciones de los oficios y toda la comuna para sus reuniones civiles...los hombres de negocios consideraban pues este monumento como propio...en la de Chartres cada una de las corporaciones de la ciudad quiso tener su vidriera...Y cuando los maestros de las corporaciones ofrecen una vidriera quieren ver representados en ella, en detalle, las técnicas de su oficio. Elogio, en la propia catedral, del trabajador conquistador (146,196).

¹³ Es el caso de la catedral de Lausanne, en Suiza



Fig. 4. Los trabajos en la catedral. Notre-Dame de Chartres, Francia. © Marco A. López Sánchez.

Pero hay algo que no podemos perder de vista: son las demasías de las cosechas las que empiezan a generar el cambio y los trabajadores de la tierra los primeros responsables del progreso económico de las ciudades (Goff, *Time, Work & Culture in the Middle Ages*). Es la labor del campo, el fruto y materia obtenidos del trabajo rural, lo que abastece y alimenta a la ciudad y sus bocas. Para el siglo XII prácticamente todo señor poderoso ha migrado su residencia intramuros y cada uno atraerá hacia la ciudad los productos generados en sus tierras. Luego entonces, la catedral también se nutre del campo. Duby afirma que su construcción hubiese sido imposible sin la prosperidad de las campiñas (123 y ss). Los obispos ven colmadas sus granjas y molinos gracias a los diezmos de cada cosecha. Esta mercancía estará pronto a la venta en las ferias y en los mercados de la ciudad y de algunas provincias aledañas. Y si la simple ganancia producida por estos bienes no fuese suficiente, hay que agregar las múltiples fuentes por las que las arcas de los señores de iglesia

veíanse saciadas. En pleno siglo XII, un obispo como el de Noyon siendo miembro del exclusivo Consejo del rey gozaba de una serie de privilegios asombrosos: podía en primer término ser obispo en más de una diócesis; cobrar impuestos a todos los gremios; impuestos en cada puerta y cada puente de las ciudades y poblaciones en su jurisdicción por el simple derecho de paso; impuesto a cada carro cargando productos de algún tipo; impuesto en todas las mercancías vendidas (no de su propiedad); impuesto en cada molino y prensa de vinos. Acumulaba también ingresos por peajes en cada camino existente en Francia desde Flandes hasta Italia; el privilegio de establecer los tipos de cambio en cada una de sus dependencias a su entera conveniencia; ingresos por todas las multas acumuladas en sus cortes (Bruzelius). Y ello sin incluir ingresos por rentas de sus propiedades; el derecho de tomar a mano libre todo fruto o verdura de los mercados; el derecho de regular los sistemas de peso y medida en ferias y mercados; donaciones; indulgencias o testamentos heredando fortunas de viudas o de mercaderes desahuciados, temerosos de caer en el infierno y condenarse para siempre por haber hecho uso de la usura. Como bien dijo Le Goff, la *restitutio post mortem* se convierte en auténtico pasaporte al reino de los cielos (Goff, *Medieval Civilization* 187).

La nueva forma de vida en las ciudades con toda esta actividad comercial acarreará necesariamente cambios estructurales en el pensamiento y en las formas consuetudinarias. El tiempo se agita con el intercambio de ideas y productos, con la circulación apretada por callejones estrechos en los que todos intentan hacerse paso. Daremos espacio al viejo Cronos en un

apartado especial pues en verdad es fundamental el cambio en el ritmo de vida y lo que ello conlleva. Digamos aquí que las costumbres y los usos, debiendo adaptarse a la realidad citadina, ven nacer nuevas formas. La burguesía y la moda, entre muchísimas otras, son algunas de las principales construcciones culturales nacidas de la propia ciudad. Los *boni homines*, representantes civiles, enfrenarán a la caballería en la conquista de privilegios y toma de decisiones.



Fig. 5. Las universidades medievales. Bodleian Library, Oxford. . ©Marco A. López Sánchez.

La enseñanza no es la excepción. A la educación del monasterio en la que un joven pupilo sigue a un anciano experto que le guía a través de sus lecturas y meditaciones hacia la búsqueda de la contemplación de la verdad, la escuela catedralicia responde con todo un grupo de discípulos alrededor de un maestro que lee para ellos un libro y después lo comenta. Estos discípulos, a diferencia de los primeros, no están apartados del mundo, sino que habitan en él, forman parte del barullo, andan por las calles difundiendo entre los laicos el conocimiento de Dios. A ellos en particular les vendrá de maravilla el programa iconográfico de las catedrales en los que puedan hacerle ver a los

fieles en imágenes lo que sus palabras les revelan¹⁴.

Dejemos el espacio urbano medieval con una última reflexión que tiene que ver con la ambigüedad. Comenzamos hablando de la ciudad como espacio sagrado, *axis mundi*, centro integrador de sus habitantes y de los reinos celeste, terrestre e infernal; la fundación de la ciudad como repetición de un acto cosmogónico en el que de lo que se trata es de poner orden y triunfar sobre el caos, el paganismo y las inclemencias de la naturaleza. El decoro urbano será programa iconográfico de grandes palacios civiles y tema imprescindible en el trazo y concepción de las ciudades. La élite radical que habita en espacios de piedra protegidos del estruendo de las calles gustará de imaginar la ciudad como el lugar de orden perfecto, de refinamiento y superioridad al lado de un campo y unos campesinos sin límites y salvajes, retrógrados, ignorantes y de menor valor y jerarquía. De nuevo, el imaginario relegará hacia las fronteras limítrofes el campo y su actividad. Juderías y morerías sufrirán el rechazo asentándose pegadas a las murallas, devorando el espacio público y generando calles aún más estrechas para dar prioridad a la interioridad de la vivienda.

La burguesía incipiente será a menudo un grupo con amplias motivaciones aspiracionales, encontrando en la riqueza que comienzan a producir una superioridad ontológica frente a sus hermanos paupérrimos. Pero está luego la realidad que se antepone a estas ideas de ciudad como modelo de orden y

¹⁴ (Duby 147)

pulcritud, descubriéndonos cómo la vida urbana exige de sus habitantes esfuerzo y penurias, trabajo constante y en circunstancias la mayoría de las veces deplorables; envueltos entre inmundicias y desperdicios, enfermedades y epidemias, incendios y revueltas, cadáveres y enfermos; faltos de sistemas de saneamiento, infestados con todo tipo de malhechores, goliardos, falsos profetas, abusadores y estafadores. Entrar a una ciudad medieval significaba ingresar a un espacio de conflicto y agresión, de competencia y reprobación si no se pertenecía a alguno de sus grupos. Ya desde la frontera de las murallas protegidas por grandes pórticos muchas veces levadizos, donde la guardia exigía el pago de tal o cual tributo, la experiencia tuvo que haber sido harto violenta. Cruzar el umbral y salir del otro lado de la gigantesca pared de mampostería debió significar para aquellos *laboratores* fundidos con el tiempo y el espacio natural, un verdadero cambio de mundo y existencia. Y es que dentro de la ciudad el tiempo se acelera de inmediato, los empujones comienzan, los sentidos se exaltan y el corazón se agita afectado por una sobre excitación angustiante. La vista se pierde entre callejones estrechos; el oído confunde la multiplicidad de voces, gemidos y golpeteos de herramientas; el olfato queda asaltado por un universo de diversidad maloliente solo agradable a las curiosas narices de los caninos que por ahí pululaban. «Olía a humo de carbón mineral y leña, a detritos, a carne, a pescado, a piel curtida o por curtir, a tintes, a serrín, a vino, a pan, a guisos, a hierbas aromáticas, a perfumes...Las calles eran de tierra y lodo...por el suelo corrían riachuelos de aguas residuales» (Valdaliso 12). Es fácil comprender cómo la catedral se volvió de inmediato el

espacio de refugio predilecto; un oasis en medio de un caos de ambigüedad en el que los nobles y los burgueses se sienten superiores y habitantes de un mundo ordenado y civilizado, pero donde saliendo de sus aposentos el caos les recibe con formidable vendetta de charcos de agua sucia, fétidos aromas, sinvergüenzas y truhanes, pueblo con hambre y sed abrumándoles y pidiéndoles limosna.

Pasaremos ahora a reflexionar brevemente en los cambios a nivel ya no espacial sino temporal que ocurren de manera paralela a la construcción de las grandes entidades de piedra.

2.3. *Tempus et templum. Tiempo y catedral.*

La catedral atiende tiempos distintos, cada uno de ellos muy cerca de los *oratores*, *laboratores* y *bellatores* que conforman la sociedad medieval. Al trabajador le gobierna el tiempo natural; está ligado por completo a los ritmos de la naturaleza. Campesino, artesano o mercader, cada uno debe respetar de una u otra forma los tiempos que la naturaleza le impone. Luego, construido en base al misterio de la encarnación viene el tiempo litúrgico. Toda esta rueda cronológica coincide felizmente con aquella del tiempo natural pues las fiestas de mayor importancia suceden cuando la tierra duerme bajo un velo blanco y el trabajo se vuelve mucho más escaso, así como con el momento de gozo en el que el verdor y la vida se anuncian triunfando sobre la muerte invernal. Finalmente, recuerda Le Goff que quien sale a hacer la guerra depende también del curso

de la tierra alrededor del sol; los caballos no son insensibles a los cambios de clima y ello conlleva a que el invierno traiga consigo momento de tregua, aprovechado a su vez para que las celebraciones litúrgicas de mayor importancia sean atendidas. Con la *renovatio* natural, llega el momento de repetir ese gesto en ritos culturales y refrendar los votos de vasallaje, presentándose ante el señor para salir a combate. También este es el tiempo en que los caballeros de las gestas ofrecerán tributo o servicio a su dama. Y al igual que los retoños acusan un renacer y la iglesia adopta en sus atuendos y ornamentos la misma tonalidad que la tierra, los jóvenes adiestrados en el arte de la milicia verán ahora el tiempo propicio para ingresar al mundo social dejando atrás el confort y el refugio para renacer en ceremonias solemnes como nuevos caballeros (Goff, *Medieval Civilization* 181). Así, todo se construye sobre un tiempo rector, revelando de inmediato la profunda cercanía y dependencia del hombre medieval con la naturaleza. Ahora bien, de todos estos tiempos atenderemos principalmente dos de ellos, relacionados de manera particular con lo que sucede en la catedral: tiempo natural y litúrgico. Con ello no queremos hacer creer que la nobleza escapa de la participación en nuestro tema de estudio; la catedral gótica es quizá antes que nada un producto «real», «noble», sostenido por el apoyo e influencia directa de esa nobleza y realeza; es solo que en materia de tiempo los caballeros terminan desarmándose para adoptar, mejor, las armas de Cristo. Siendo así, pasemos primero al estudio del tiempo sagrado.

Nos valdremos de nuevo del apoyo de Eliade para mencionar algunos de sus aspectos más importantes. En primer lugar, hay que hacer notar que este es un tiempo reversible por su propia naturaleza; voltea hacia sucesos ocurridos en el pasado. Pero a diferencia del resto de religiones el cristianismo se fundamenta sobre el misterio de la encarnación de Dios en la tierra. Ello provoca un salto, un paso del *illo tempore* en el que suceden las teogonías míticas del paganismo hacia la instauración de ese suceso primordial en el tiempo histórico. Aun así, el acontecimiento sigue celebrándose con carácter «parmenídeo»; siguiendo a Eliade:

...un Tiempo mítico primordial hecho presente. Toda fiesta religiosa, todo Tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico...el Tiempo sagrado es, por consiguiente, indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible. Desde un cierto punto de vista, podría decirse de él que no «transcurre», que no constituye una «duración» irreversible. Es un Tiempo ontológico por excelencia, «parmenídeo»: siempre igual a sí mismo, no cambia ni se agota. (Eliade, *Lo sagrado y lo profano* 43)

Entonces, con Dios hecho carne, todo el tiempo sagrado del cristianismo se regirá de acuerdo con los momentos fundamentales de la vida de Cristo: nacimiento, muerte y resurrección. La celebración de esta encarnación y salvación de la humanidad es el fin de la liturgia. A este respecto el musicólogo y liturgista Tello Ruiz-Pérez señala:

Fue a través del conjunto de textos, músicas y gestos que conformaban las prácticas litúrgicas, como la mente medieval tuvo la consciencia de tender un puente que enlazaba el pasado con el presente...por medio de los sacramentos, por ejemplo, el cristiano era introducido en el Jordán en el Bautismo o podía recibir el don del Espíritu en la Confirmación...no sólo se trató de una actualización de los momentos fundamentales de la historia de la salvación en el presente, sino que poco a poco fue modelándose una identidad litúrgica para cada región y diócesis, e incluso, para cada iglesia o monasterio. (Tello Ruiz-Pérez 7)



Fig. 6. El bautismo de Cristo. Imagen superior: Catedral de Saint-Julian, Le Mans. Imagen inferior: Notre-Dame de Chartres. © Marco A. López Sánchez.

Vemos entonces cómo la liturgia cumple un papel fundamental al ligar a cada individuo con Cristo por medio de la imitación de su vida en una auténtica actuación, es decir, no ya de manera teórica sino llevando a cada creyente a ser actor de un drama que lo identifica con lo numinoso. Esta teatralidad ritual es indispensable para toda la sociedad medieval y representa una distancia más de la que debemos ser conscientes. Además, las palabras del Dr. Tello Ruiz-Pérez comprueban que cada catedral

tuvo su manera particular de vivir la religión, anteponiendo estas evidencias al tópico que atribuye a un clero intransigente y unificado la construcción de las catedrales. Estas palabras se complementan muy bien con la magnífica selección de dramas litúrgicos recogidos por Luis Astey (Astey) en los que nos confirma cómo el mismo tema aparece con variantes particulares en distintas geografías.

Pasemos ahora a ver cómo el tiempo sagrado se integra a la arquitectura para generar juntos un cambio de dimensión en el *continuum* espaciotemporal profano. Del mismo modo que la catedral fue el oasis espacial en medio del caos urbano, el tiempo sagrado marcará también una fractura con el mundo y el tiempo profano. La vida en las calles, las plazas y las casas dará paso a un tiempo místico toda vez que se cruce el umbral del templo y se ingrese en el espacio de la sacralidad; este es el tiempo ontológico, inmutable y eterno. Con este cruce de umbral –del que hablaremos también un poco más adelante relacionándolo con el bosque, la materia y el monstruo devorador marino– la catedral y quien traspasa sus puertas quedan absorbidos en la nueva dimensión ontológica donde el tiempo y el espacio ordinarios quedan abolidos. La arquitectura se transforma en la huella que deja dibujada en el espacio el flujo diacrónico del tiempo. Este hecho encuentra también representación ritual y litúrgica: La cruz que traza el sacerdote en el pavimento de la catedral durante la consagración del templo repite el gesto mismo del sol en su paso por el cielo, dibujando los límites solsticiales desde las esquinas orientales hacia las occidentales. De hecho, como lo recuerda Eliade, templo y tiempo coinciden en sus raíces:

templum designa el aspecto espacial; *tempus*, el aspecto temporal del movimiento del horizonte en el espacio y en el tiempo (Lo sagrado y lo profano 47). Esta definición nos acerca mucho a la identificación que hará san Agustín y luego los constructores de catedrales entre geometría y música; ambas son hijas de un mismo principio que las gobierna: el número, la matemática, la realidad inteligible por encima de la física sensible. Así, la arquitectura refleja en el espacio, con sus volúmenes y proporciones, lo que la música hace sonar en el tiempo con sus acordes y compases; Gran Armonía Universal (Simson 23). Y es la contemplación de estas proporciones armónicas, escuchadas en la música y observadas en la arquitectura, la que lleva al alma en ascenso y le conduce desde el mundo de lo sensible hacia aquel de los principios inteligibles. Pero ya hablaremos de ello un poco más a fondo en los siguientes apartados.

La siguiente cualidad del tiempo litúrgico es la jerarquía, imprescindible en el pensamiento medieval. No todos los días gozan de la misma importancia y ello permite llegar al encuentro de una estructura fundamental dividida en dos ritmos claramente diferenciados, uno fuerte y otro débil; uno mayor y otro menor. Estas diferencias se perciben de múltiples maneras y el color será sin duda uno de los recursos más utilizados para hacerlas evidentes. Huizinga refiere infinidad de detalles asociados a los colores y la vida en la Edad Media en su gran obra clásica (Huizinga); Pastoureau hará otro tanto en su *Breve historia de los colores*, pero habremos de enfocarnos de forma breve y particular a aquellos de la liturgia.

Así, en tanto que el grueso del tiempo ordinario se tiñe de verde, color del florecimiento y la *renovatio*, el tiempo pascual y de navidad muestran una paleta más variopinta. En ella, siempre que veamos aparecer el color morado en el templo –y evidentemente en las túnicas y ajuares de los sacerdotes– se indicará que el tiempo de preparación espiritual ha llegado; época de purificación y penitencia, introspección y meditación que nos llevarán a disponer cuerpo y mente para una ocasión trascendental. Cuando el rosa se manifieste será signo de que la preparación llega a su fin y el gran acontecimiento está muy próximo. El blanco cubrirá todo con su pureza en los días de mayor importancia y júbilo, en tanto que el rojo anunciará un día igualmente importante, pero en el que el derramamiento de sangre está presente. El negro, finalmente, denota luto y celebraciones en honor a los difuntos. España y con ella los países hispanos gozan del privilegio de usanza del azul para la fiesta de la Inmaculada Concepción. Pastoureau señala que si su uso nos parece menor ello se debe a que no fue considerado dentro del corpus de colores originales para usos litúrgicos en época carolingia; es hasta el siglo XII cuando comienza a ser revalorado debido al cambio en las ideas y al triunfo de la luz dentro de la teología (Breve historia de los colores 22). Y junto al color, el canto por supuesto será otro factor de primer orden en la estructura de las distintas ceremonias: sería imposible entonar un Gloria en pleno Viernes de Crucifixión; todo responde a un orden puntualmente premeditado.

Pero entendamos que lo importante de señalar no es un sistema de fechas precisas sino el significado de estas: el año

litúrgico está construido con una idea formativa, en el sentido estricto de la palabra. En el cristianismo, como en la *paideia* de la que se nutre, la formación está íntimamente ligada al objeto de estudio. Tal como recuerda Jaeger (Jaeger), el objeto de estudio del cristianismo es por obvias razones el propio Cristo. Así, la *paideia* cristiana es la *imitatio Christi*; Cristo debe tomar forma en cada cristiano. Las Sagradas Escrituras adquieren valor formativo y su estudio quedará ligado también al ritmo del tiempo. Los momentos se suceden marcando una especie de *crescendo*: primero la etapa de preparación, de conversión, de penitencia y meditación que responde al adviento y la cuaresma; luego la celebración del nacimiento, pasión, muerte y resurrección de Cristo con todo su esplendor, expandiéndose una octava o semana; y luego, la prolongación de ambos sucesos – nacimiento y resurrección – en epifanía y pentecostés cierra el ciclo fuerte y abre el ordinario. En la epifanía, Cristo es presentado al mundo pagano representado por los reyes magos; en pentecostés, el fruto de la obra de Cristo se hace presente con la llegada del Espíritu Santo. Y entonces, por la celebración de los misterios de la encarnación se emprende la *imitatio Christi*, llevando a la vida diaria el ejemplo de Dios hecho carne. Así, las lecturas en la misa tienen cada una un mensaje distinto, encargado de formar al cristiano. Lejos de ser escogidas para llenar un espacio en la ceremonia, su sentido verdadero está en dar a conocer el mensaje de salvación para meditar en ello y lograr en última instancia el completo desarrollo de la personalidad humana. Y con ello, la estructura litúrgica cobra todo sentido.

Pasemos ahora a decir unas palabras respecto al tiempo

natural. Con él, aparece otra distancia que nos aleja del medioevo: es hasta hace muy poco en la historia de la humanidad que la electricidad echó fuera toda penumbra. Antaño, el sol dictaba realmente una diacronía extrema en los días y los meses del año. Las estaciones solo consideraban dos grandes momentos en los que el dragón rojo vernal enfrentaba a su contraparte blanca del invierno¹⁵. La caída de la noche era literal; el firmamento se cubría de estrellas y la tierra con la sombra impenetrable de ese oscuro manto celeste. Con ello se daba paso a los demonios para poblar el espacio e impregnarlo de cualidades subterráneas e infernales. Las tinieblas, como recuerda Bachelard, son ese lugar donde «la racionalización nunca es definitiva y los temores inconscientes encuentran cálida morada» (Bachelard 39). Este maniqueísmo natural abonará sin duda en las visiones de la filosofía y la teología en las que el conflicto luz-tinieblas queda a todas luces plasmado.

Existe una nueva distancia, un cambio de carácter sustancial entre la visión medieval del tiempo y la nuestra: de ser flexible y abierto pasa a ser estable y encuadrado. En el siglo XII ni siquiera el inicio de año estaba estipulado «oficialmente». En el propio reino de Francia poblados limítrofes festejan este y otros eventos importantes con días y hasta meses de diferencia (El arte religioso del siglo XIII en Francia). Le Goff señala esa indiferencia temporal a la que se refiere Marc Bloch, de un tiempo abierto, aun no racionalizado, donde cada región adopta una

¹⁵ Philippe Walter. En Seminario: “Los avatares de Merlín”, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México. 2014.

medida diferente y un calendario distinto (Medieval Civilization 174). Estamos parados en la línea cronológica en un momento crucial que acusa una auténtica revolución; un cambio en la dirección y estructura del pensamiento y del propio tiempo. Le Goff lo explica perfectamente: el proceso responsable de la racionalización del tiempo es igualmente responsable de su secularización. Cuando la producción y la economía de las ciudades empiezan a demandar horas precisas con un salario fijo establecido, el abrir del día o el ocaso dejan de ser eficientes para controlar las actividades; su carácter ambiguo irreducible a un instante preciso no responde a las necesidades de los nuevos talleres y espacios de trabajo (Time, Work & Culture in the Middle Ages 36 y ss).

Así, el encasillamiento en unidades de medición cada vez más acotadas obedece a un deseo y una necesidad de control. El día para una mente tradicional comienza con una aurora que dibujándose muy lentamente en el lienzo del firmamento aparece de pronto, brotando desde la oscuridad abismal sin que nada la anuncie, sino que, en vez, ella es anuncio de cambio, buena nueva que revela al ser humano que el astro solar ha triunfado en su viaje por el inframundo y viene de vuelta, apareciendo por detrás del horizonte. Pero tanto romanticismo en el abrir los ojos no convence a los asalariados ni a quienes los contratan.

Pasando de la rotación a la traslación encontraremos muchas semejanzas. Si hemos de decir que la primavera comienza luego que el sol haya cruzado el primer punto de Aries pasando de sur a norte en el ecuador celeste y cambiando así su

declinación negativa en positiva, eso no nos acerca en absoluto al punto vernal del medioevo; eso es una fecha fija, un instante que no se percibe de manera concreta en la tierra. Al igual que la aurora fue signo benigno, el *verno* marca en el curso del año la llegada del buen tiempo; espíritu benéfico y renovador que con el brote de las primeras flores se manifiesta aun cuando una fría sábana cubre la tierra. Entonces todos se preparan para recibir la nueva época con múltiples festividades, primero paganas y luego santificadas, como la de san Jorge el verde o la del palo-árbol de mayo ampliamente representada en la iconografía, o el *green man* trayendo vida a los hogares (Frazer 157 y ss). Así, día y año gozan de signos flexibles que anuncian el triunfo sobre las tinieblas y la muerte.

Con el paso de los años, el verano distinguirá poco a poco sus extremos fraccionando más el tiempo, dando lugar a las cuatro estaciones y al ‘primer momento’ del *verno*, *primo vere*, primer verdor. Estos alargamientos temporales forman una auténtica estructura del pensamiento alto y pleno medieval, visibles tanto en la naturaleza como en el ya analizado tiempo litúrgico, con sus octavas y prolongaciones extendiendo cual resorte flexible la influencia de celebraciones precisas a lo largo de los días y las horas. En palabras del Dr. Tello Ruiz-Pérez:

...en la Edad Media tenía mucho, muchísimo peso la octava. De hecho, era en la octava de Epifanía donde se situaba la festividad del Bautismo de Cristo. Por lo tanto, el comienzo real

del tiempo ordinario, *Tempus per annum*, lo marcaba el fin de Epifanía en su octava, hasta *Septuagesima*¹⁶.

Entonces, con la propia naturaleza marcando el *tempo*, el ritmo y la cadencia de la vida, el tiempo natural funciona como verdadero elemento religioso (re-ligare) entre el hombre y el mundo.

Pero es evidente que el cambio en la cualidad temporal no es cosa de una generación ni de ninguna eureka individual; estamos ante un largo proceso que toma siglos e incluso milenios para gestarse. Autores como Schneider nos hacen ver claramente este paso desde las sociedades primitivas hasta la formación de las grandes civilizaciones (Schneider) y veremos ahora en la Edad Media enormes similitudes con el desarrollo de las ciudades y la migración del hombre desde el campo abierto hacia la vida intramuros. Lo que el mundo religioso hizo en un primer momento enclaustrando a sus ordenados en sendos monasterios para apartarse del mundo, vendría a repetirlo a imagen y semejanza el mundo laico sumergido dentro de las ciudades y alejándose progresivamente del orden espaciotemporal que dicta la naturaleza. El siglo XII dará al mundo instrumentos de medición que permitirán a la consciencia atar el tiempo en sus manos o cuando menos, colgarlo junto a las campanas en las altas torres de las catedrales. Con ello daremos paso a una concepción paralítica de la realidad, no minusválida sino transformada, que deja atrás la flexibilidad simbólica y acoge en cambio la rigidez

¹⁶ Comentario expresado durante las sesiones de tutoría.

objetiva, material, instantánea y estática. En palabras de Schneider «la última verdad se verifica solo en el reposo» (Schneider 20). Panofsky habla a su vez de otro cambio fundamental que se dará con el fin de la Edad Media y el paso hacia el Renacimiento: el nacimiento de la perspectiva matematizada:

La perspectiva puede ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad...instrumento de un racionalismo limitado y limitante...y no es casual que esta concepción perspectiva del espacio se haya impuesto como signo de un principio al surgir la moderna antropocracia (La perspectiva como forma simbólica 52-54)¹⁷.

Esta perspectiva muestra al artista una nueva visión en la que la realidad quedará definida por un marco construido por la contemplación de un momento y espacio precisos del mundo exterior. Estos cambios funcionan como presagios que anuncian la pronta llegada de un «nuevo mundo» y nos permiten percibir con claridad el giro fundamental que se está gestando en la mentalidad ahora, tiempo de catedrales, y que nos llevará de la

¹⁷ Aunque la perspectiva haya sido uno de los estandartes de la postura directa o racional del pensamiento, Panofsky subraya su cualidad de forma **simbólica**. Y lo hace con todo el conocimiento de causa, citando a Cassirer y su gran obra *“la perspectiva, utilizando el feliz término acuñado por Ernst Cassirer, debe servir a la historia del arte como una de aquellas «formas simbólicas» mediante las cuales «un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él». Y es esencialmente significativa para las diferentes épocas, en cuanto al tipo de perspectiva que posean.*

mano hasta la modernidad: cambia como vimos, la visión del espacio; cambia la visión del tiempo, de una abierta y flexible a otra fija y acotada; cambia la visión filosófica, de los universales a los particulares; cambia la visión sagrada, de lo religioso a lo teológico; cambia la visión del arte, del simbolismo al realismo; cambia el *topos* y *modus vivendi*, de la apertura del campo a la clausura de las ciudades; cambia la psique sus métodos de enseñanza y aprehensión, de la oralidad y la memoria a la escritura y la lectura; cambia el sentido de la visión ideológica, de lo interior a lo exterior; cambia el mundo mismo, de la semejanza y abrazo con el hombre a la otredad y el conflicto; cambia finalmente el propio Dios, de orden y bondad íntima a omnipotencia prepotente y alejada. Toda esta gigantesca revolución verá sus últimas consecuencias siglos más adelante, pero quisimos anunciarla y adelantarla porque lo que nos parece fundamental de señalar es que precisamente cuando las catedrales toman forma, Europa está siendo empapada con este choque de corrientes que harán del gótico y su catedral un verdadero elemento de síntesis y equilibrio prodigioso.

Volvamos brevemente al tiempo y espacio de las catedrales. Digamos como colofón a este cambio en la estructura temporal un par de comentarios respecto a los instrumentos de medición que hemos señalado colgados en las alturas de las torres. Hasta el siglo XII, es la campana –y la catedral con ella– la que marca el ritmo de toda población y sus alrededores. El pueblo adquiere muy pronto afecto por estos sonoros personajes y algunas de ellas, afortunadas sobrevivientes, suenan aún en los

campanarios de las catedrales. Hay tañidos distintos conocidos en toda la Edad Media como lenguaje universal: toque de vísperas, de rebato, de queda, de repique, de nublo, de entredicho y otros. La campana avisa al pueblo de revueltas, incendios, peligro de ataque, duelos o misas. A la salida del sol le acompañaba el sonido de tres campanadas, hora prima, inicio de los trabajos. La media mañana u hora tercia se anunciaba con dos tañidos; el mediodía trae con él el <toque>, un solo sonido. Este es el momento en el que por breves instantes se detiene el sol en su cenit para iniciar su descenso. La media tarde u hora sexta por reflejo matutino se anuncia con dos campanadas, lo mismo que el crepúsculo, hora nona, lo hará con tres toques equilibrando aquellos que anunciaron ya la aurora. Es el comienzo de las vísperas, aún con luz, pero con el sol ya oculto bajo el horizonte, descendiendo al inframundo por la puerta de occidente. Finalmente, cuando se hace la oscuridad plena, cuatro campanadas señalan el fatal momento (Valdaliso).

...había un sonido que dominaba una y otra vez el rumor de la vida cotidiana y que, por múltiple que fuese, no era nunca confuso y lo elevaba todo pasajeraamente a una esfera de orden y armonía: las campanas. Las campanas eran en la vida diaria como unos buenos espíritus monitorios, que anunciaban con su voz familiar, ya el duelo, ya la alegría, ya el reposo, ya la agitación; que ya convocaban, ya exhortaban...nadie era nunca sordo a su voz (Huizinga 14).

Así vive Europa hasta que las ciudades crecen y las comunas adquieren poder, control e independencia. Entonces, la

campana pasará a ser vista con otros ojos, identificada con el tiempo dictado por la iglesia. Pero cuando el ritmo laboral se organiza necesita de su propio tiempo; su propio orden. El reloj medieval no es otra cosa que la manifestación cultural del triunfo de las comunas en el dominio del tiempo urbano (Goff, *Time, Work & Culture in the Middle Ages* 36); le pertenece a artesanos y mercaderes como signo de distinción y reconocimiento ante el clero y todas las clases sociales.

Recordando la obra que Le Goff dedica al tiempo, el trabajo y la cultura medieval, llama la atención encontrar también en el tiempo la impronta indeleble de la lucha de clases y el delirio de superioridad, con una incipiente burguesía tratando de marcar diferencias y estatus entre ellos y sus hermanos de campo. La libertad que encuentran y conquistan los artesanos y mercaderes en la ciudad es igualmente un aliciente para potenciar los clasismos radicales. «El aire de ciudad libera; huele a paño», son solo algunas de las frases que se dejaban escuchar, denotando todas ellas insinuaciones de carácter social. La campana terminará por considerarse como elemento rústico, sin nada que hacer frente al invento de la mecánica: el reloj de pesas. Las primeras noticias que tenemos de ellos vienen de talleres de Alemania en el siglo XIII pero podemos fiarnos que ya para mediados del XII estaban gestándose los primeros experimentos que habrían de darle vida a estos ingeniosos artefactos capaces de partir el día en instantes minúsculos y precisos. Con ellos el tiempo urbano queda «refinado» y, a los ojos de los hombres de ciudad, superior al del campo, pues este refinamiento supone algo

más «limpio», eficiente y de mejores cualidades. Le Goff nos recuerda en más de una de sus obras la reveladora etimología de la campana propuesta por Juan de Garlandia a principios del siglo XIII; un personaje que dicho sea de paso, mucho tendrá que ver con las catedrales, sus cantos y la nueva estructura musical que habrá de triunfar primero en París y luego en Europa, de la que diremos algunas palabras más adelante: «*Campane dicuntur a rusticis qui habitant in campo, qui nesciant judicare horas nisi per campanas*» (Medieval Civilization 181)¹⁸.

Entonces, el reloj de ciudad pasa a ser espejo, contrapeso, nuevo orden social frente al campanario religioso. Y con ello dos tiempos se enfrentan; *mutatis mutandis*. En palabras de Le Goff, «fue el progreso tecnológico que se dio en las ciudades el que hizo posible la fractura del tiempo y su medición exacta» (Time, Work & Culture in the Middle Ages 182-183). También fue este progreso el que le dio a los mercaderes y artesanos una herramienta capaz de cumplir sus exigencias y necesidades. Y es que el mercader necesita a toda costa ganarle tiempo al tiempo. Debe vislumbrar necesidades futuras, saber dónde y cuándo comprar qué producto. Además, necesita liquidez para hacerlo; de ahí su necesidad de usura. Debe conocer los caminos, saber si va a llover o no, intuir cada detalle temporal y espacial que pueda interferir con sus ganancias. Esto nos hace ver que el tiempo se manifiesta también

¹⁸“Se llaman campanas por los campesinos, los que habitan en el campo, que no son capaces de medir las horas más que por sus sonidos”. Aparece también en: (Time, Work & Culture in the Middle Ages 36). El que esta cita sea de principios del siglo XIII nos comprueba lo que postulábamos líneas atrás respecto a la existencia de primeros relojes de pesas ya en el siglo XII.

de manera rotunda en el clima; el *pathos* natural afectando directamente al hombre. Adelantarse a ese tiempo significa dominarle, triunfar sobre la naturaleza. Con ello el mercader descubre la profunda riqueza y valor del tiempo y cada uno de sus segundos. Los viajes mercantiles se vuelven indispensables y establecer su duración es la diferencia entre llegar a tiempo o no a una feria en la que el tiempo de exposición se tiene puntualmente medido y la competencia puede llegar previamente a apartar un mejor sitio; por ello, el mercader debe ser un maestro del tiempo o perecer en el intento.

Ahora bien, si bien es cierto que con las comunas al mando del tiempo los gremios manejarán su propio calendario, tampoco podemos concluir un distanciamiento total respecto al vaivén de la iglesia, pues recordemos que el cliente más importante es ahora, además de la alta nobleza, el clero y sus construcciones. Por ello, al igual que los caballeros y los campesinos, mercaderes y artesanos adecuarán su calendario al litúrgico. Descansarán desde la fiesta de todos los santos hasta la purificación de María. Durante esas fechas solo se diseña, se corta y se talla la piedra en taller o en logia (Coldstream). Se trabaja desde la salida hasta la puesta del sol, pero con tiempo para desayunar, comer, beber y dormir siesta en verano, pasando del trabajo a la recreación y de vuelta a los trabajos. Estas formas siguen vigentes en la construcción y el masón o albañil contemporáneo permanece fiel a sus usanzas de relajación luego de los alimentos y antes de reanudar sus trabajos. También la Dra. Asenjo

González¹⁹ recuerda cómo estos horarios gozan de cierta flexibilidad en la Edad Media pues evidentemente los días no guardan la misma duración en invierno que en verano, razón por la cual las horas de trabajo no son las mismas y tampoco se pagan a un mismo precio, pues el trabajo nocturno implica siempre mayores esfuerzos.

Para concluir con el tiempo, digamos que este no escapa a ser representado en el arte de las catedrales y aquí veremos fiel expresión del paso desde una visión de la realidad hacia otra. La estética románica presenta muchos momentos de una historia en un mismo tiempo y espacio; se perciben todos como una unidad. Ahora, poco a poco cada suceso encontrará un tiempo y espacio delimitado. Del mismo modo, en el románico no representa mayor problema mostrar a los apóstoles vestidos a la usanza del momento, ni a Cristo como peregrino hacia Compostela o a los reyes y emperadores de Europa ofreciendo regalos al niño divino; el tiempo sigue siendo una unidad. Ahora bien, el paso desde la temporalidad unitaria hacia la fractura espaciotemporal es algo gradual, de ninguna manera atribuible a una época; es el devenir de la consciencia en su paso por los siglos lo que va gestando estos cambios. Los calendarios agrícolas representados en los capiteles desde el siglo IX, por ejemplo, marcan un quiebre respecto a la manera tradicional clásica en la que cada mes o estación era representado por figuras alegóricas, mucho más simbólicas. Pero en el románico, que tanto se ha querido ver como

¹⁹ En cátedra del Máster.

un arte puramente simbólico y alejado de todo realismo²⁰, las alegorías dan paso a imágenes precisas haciendo tareas particulares, con referencias a cada fase de un trabajo puntual en la tierra o en el interior del hogar. Solamente a veces el rostro simbólico de Janus acompaña en los programas iconográficos a los caballeros saliendo en busca del palo de mayo, a los campesinos labrando la tierra, al segador recibiendo los rayos del sol del estío, a los felices feligreses disponiéndose a sacrificar el cerdo para las fiestas de san Andrés o pisando la vendimia, a los banquetes decembrinos y la calidez del hogar durante el rudo invierno; todo ello muestra una realidad «pura y dura», hablando de la vida cotidiana. Así, es de manera progresiva que el arte pasa a representar no ya lo eterno sino lo efímero: inmortalizar en un pedazo de tela aquello que pronto será huesos y carne putrefacta. Así que quizá sea hora de percibir que, aunque la modernidad goce de encasillar el tiempo y los cambios estructurales que le acompañan en épocas precisas, este se resistirá irremisiblemente a la prisión racional y permanecerá libre, estirado y difuminado en línea diacrónica de un modo que hará de él, por siempre, elemento fugaz danzando de un lado al otro de esas fronteras inflexibles solo aplicables para criterios básicos de distinción histórica, artística, cultural o ideológica.

²⁰ Como el propio Durand, considerando al gótico como arte realista y a su antecesor románico como simbólico-tradicional. Mostraremos más adelante los errores de estas apreciaciones.



Fig. 7. Los calendarios agrícolas. Catedral de Notre-Dame de Chartres. © Marco A. López Sánchez.

2.4. *Templum et intellectus. La catedral y el pensamiento.*

a) *Infinita bonitas artífices. La bondad infinita del artista.*

Dijimos que el pensamiento medieval es participativo; lo que grandes figuras aportan va pasando de mano cual estafeta y con glosas o comentarios queda dentro de un mismo corpus ideológico del que todos abrevan. El problema es que, como lo señala Le Goff, parte de estos comentarios queda cargado de citas descontextualizadas, versos mnemotécnicos, falsas etimologías y florilegios. En duras palabras del francés, la Alta Edad Media «fue una cultura que solo obtuvo de la antigüedad clásica aperitivos y digestivos» (Medieval Civilization 116). Y en teología las cosas no varían mucho. La sagrada escritura era dura de roer y tuvo que someterse a distintos niveles de interpretación, de acuerdo con el grado de misterio y hermeticidad de cada texto. Surgen entonces claves, comentarios, glosas y traducciones de toda índole: el libro sagrado queda relegado por los incontables rollos de exégesis. Para el pesimismo de Le Goff la Biblia terminó convirtiéndose para la mayoría en una lista de anécdotas, máximas y proverbios. Ahora bien, toda vez señalado el punto de vista del historiador necesitamos anteponerle aquel de Jaeger²¹ que muestra en cambio la profunda herencia que el cristianismo en sus orígenes debe a la cultura helénica. La influencia, dice el alemán, no se traduce exclusivamente a las lecturas de obras clásicas; va mucho más allá. Todos los primeros escritos de la nueva religión están en griego y adoptar un lenguaje trae consigo

²¹ En particular en toda la introducción de la obra.

la inercia de toda una cultura por detrás. Jaeger revela que el nombre *christiano* nace en Antioquía, ciudad griega en la que la secta judía encuentra espacio para comenzar su misión cristiana. Luego, ya en Atenas, Pablo habrá de enfrentarse en el areópago a estoicos y epicúreos, esto es, un auditorio erudito y educado en la filosofía. Tuvo entonces que abrirse espacio citando poesía griega y calificando su discurso como de <linaje> griego. Jaeger recuerda una frase atribuida al apóstol Felipe que resume en plenitud un plan maestro: «He venido a Atenas con el fin de revelaros la *paideia* de Cristo» (Jaeger 24). Así, el cristianismo dio sus primeros pasos convenciendo a masas y eruditos que su propuesta no era sino la continuidad reformada del pensamiento y la cultura griega; su modo de vivir y de entender la vida. «La fusión de la religión cristiana con la herencia cultural griega hizo que la gente se percatara de que ambas tradiciones tenían mucho en común si se las consideraba desde un punto de vista superior, el de la idea griega de *paideia* o educación que ofrecía un denominador común único para ambas» (Jaeger 88).

Si esto no bastase, existe otro factor fundamental que termina de hermanar al cristianismo con la tradición clásica griega: la escuela de Atenas. Muy pronto la patrística comprendió que las ideas neoplatónicas eran fuertes y se integraban bien a la visión cristiana. Así que para el 529, cuando Justiniano decide cerrar ese <foco de infección pagana> ya es demasiado tarde; el pensamiento neoplatónico había migrado a las mentes de los apologetas y padres del cristianismo. De esta manera las ideas de Platón, Plotino y Proclo encontrarán las puertas abiertas en el

cristianismo: Clemente de Alejandría, su discípulo Orígenes, Gregorio de Nisa, san Agustín, Boecio, el Pseudo Dionisio, Isidoro, Escoto Erígena, la escuela de Chartres, la escuela victorina parisina, la abadía de Saint-Denis con Suger, el Císter con san Bernardo y muchos otros grandes pensadores tomarán en sus manos la estafeta neoplatónica. Hagamos entonces un breve repaso por las líneas generales de este pensamiento, modelo inteligible que dará forma plena a las catedrales.

Fue Platón²² el encargado de abrir zanja y mostrar el camino; el guía a la vanguardia en la vía ascendente hacia el Bien supremo; el que provocó que la mirada supiese dirigirse hacia la luz y no hacia la sombra, desde la realidad sensible hacia el mundo inmaterial. De él, y en particular de su *Timeo*, dos ideas serán fundamentales: Orden y Bondad; ellas resumen tanto a los principios que dan vida a la obra del Gran Arquitecto del Universo como también, ya en el cristianismo, a Dios mismo. Tanto es así que el Dios omnipotente que sostenga la iglesia bajomedieval será lo que termine por despedazar esta visión tradicional del mundo en la que la bondad de Dios lo hermana a través del orden y la belleza con su propia obra y sus criaturas. En palabras de Duby «celebrando a Dios en su acto creador, los teólogos inscribieron en el pleno centro del arte de las catedrales, la imagen reconciliadora del universo visible» (191).

²² Y con él, la vasta herencia de los presocráticos, entre ellos Parménides o el mismo Pitágoras.

el hacedor hizo el devenir y este universo porque es bueno...quería que todo llegara a ser lo más semejante posible a él mismo [29e]...como el dios quería que todas las cosas fueran buenas y no hubiera en lo posible nada malo, tomó todo cuanto es visible, que se movía sin reposo de manera caótica y desordenada, y lo condujo del desorden al orden, porque pensó que éste es en todo sentido mejor que aquél... Por medio del razonamiento llegó a la conclusión de que entre los seres visibles nunca ningún conjunto carente de razón será más hermoso que el que la posee y que, a su vez, es imposible que ésta se genere en algo sin alma. A causa de este razonamiento, al ensamblar el mundo, colocó la razón en el alma y el alma en el cuerpo, para que su obra fuera la más bella y mejor por naturaleza [30a-b]²³.

Y la tierra estaba sin orden y vacía, y las tinieblas cubrían la superficie del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la superficie de las aguas [Gen 1:2]... Y vio Dios todo lo que había hecho, y he aquí que era bueno en gran manera. Y fue la tarde y fue la mañana: el sexto día [Gen 1:31].

En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios. Este era en el principio con Dios. Todas las cosas por Él fueron hechas, y sin Él nada de lo que ha sido hecho, fue hecho. [Jn. 1:1-3]

Las palabras de Platón resonarán con fuerza en el pensamiento medieval y de forma muy particular en la concepción de las primeras catedrales góticas. Del mismo modo,

²³ Extraído de: (Platón, Diálogos. VI. Filebo, Timeo, Critias. 173)

la cita del Génesis será reforzada por las palabras de Juan que hacen de Cristo —Hijo bondadoso entregándose en sacrificio para salvar a la humanidad— un artífice a semejanza del demiurgo platónico. Así, de principio a fin o desde el Timeo y el Génesis hasta la encarnación de la divinidad en la historia, orden y bondad serán los mejores encargados de definir al principio creador de todas las cosas junto con su propia obra. Tenemos con ello colocadas las primeras piedras angulares del edificio cristiano y la catedral gótica: bueno es lo que goza de orden. El cosmos obedece un principio superior más allá de la ontología. Entender el orden de las cosas es entender su esencia última, es llegar a contemplar ese principio por detrás de la apariencia sensible. Para ello hay que descubrir que los objetos son una imagen; todo está hecho a semejanza de las formas inteligibles. Ahora bien, hemos visto que Dios crea el mundo a causa de su bondad, pero sabemos igualmente que bondad y orden van de la mano. Hay algo tras bambalinas que mueve al artista a echar manos a la obra, algo que parece molestar y que debe ser corregido: la agitación y el caos. Por detrás del ordenamiento del mundo se esconde el deseo innato de triunfar sobre la fuerza incontenible de la naturaleza y el medioevo adoptará una imagen arquetípica perfecta en la cual fijar este deseo: la serpiente. Con ello descubrimos que el orden consiste no solo en poner cada cosa en su sitio, de manera justa «Tú lo has dispuesto todo con medida, número y peso» [Sab. 11, 20], sino también, y esto es fundamental, en aquietar, domar e inmovilizar a la gran serpiente. La creación consiste en ordenar espacio y tiempo: ninguna cosmogonía estará completa sin considerar ambas dimensiones. Así, primero Dios

Padre, luego Cristo y su madre, Miguel arcángel, los santos y siguiendo su ejemplo clérigos, reyes y emperadores repetirán invariablemente el gesto de pisar a la serpiente. Cada ritual de fundación de ciudades o consagración de primera piedra, así como cada uno de los báculos episcopales, casi de manera unánime rematarán su forma en una espiral que no es sino el cuerpo de esa serpiente, para indicar con ello que el portador de ese instrumento ha triunfado sobre el principio de desorden y maldad. Esta gestualidad no es por supuesto una invención cristiana; es una herencia antiquísima que podemos considerar de carácter universal. La escultura de las fachadas góticas quedará repleta de este símbolo al grado de poder afirmar que ninguna catedral hará omisión de este. Los dramas litúrgicos no son la excepción; refiere Astey que uno de los momentos favoritos del pueblo, cargado de emoción expresiva, es justamente cuando queda plasmado el instante en que Cristo viene a poner orden y librarnos del mal:

Y al momento el infierno se puso a temblar, y las puertas de la muerte, así como las cerraduras, quedaron desmenuzadas, y los cerrojos del Infierno se rompieron y cayeron al suelo, quedando todas las cosas al descubierto. Satanás quedó en medio, y estaba de pie confuso y descaecido, amarrados sus pies con grillos. Y he aquí que el Señor Jesucristo vino rodeado de claridad excelsa, manso, grande y humilde, llevando en sus manos una cadena; con ella ató el cuello de Satanás y, después de ligar de nuevo sus manos por detrás, le arrojó de espaldas al tártaro y le puso su santo pie en la garganta... *Descensus Christi ad inferos*. VIII (Astey 103)



Fig. 8. Pisar a la serpiente. Catedral de Amiens y abadía de Saint-Denis. © Marco A. López Sánchez.

El gesto de pisar a la serpiente termina identificando ambas ideas de orden cosmogónico y triunfo definitivo del bien sobre el mal. De aquí se deduce la importancia y necesidad del ritual de la ceremonia de consagración de la primera piedra, que tenía como propósito hacer descender y colocar esa piedra fundamental en el límite inferior del universo, solo por encima del soporte universal de las aguas asociado precisamente a la serpiente telúrica. Por ello, el sostén del cosmos debe quedar firme, sujeto, estable; de otra manera toda la obra se vendría abajo. Esta ceremonia, de nuevo, es una *imitatio Christi* que garantiza el resguardo de la obra²⁴. La primera piedra, además de ser previamente consagrada y consignada, iba acompañada de varias ofrendas y objetos a su sepulcro o lugar de eterna residencia, dentro de los que cabe destacar de manera especialmente importante las cabezas humanas, de las que hablaremos un poco más cuando lleguemos al *non plus ultra* de nuestras catedrales. El mismo Suger tuvo la bondad de compartírnos lo que sucedió en la víspera del idus de julio, un domingo 14 de 1140 cuando hombres ilustres, obispos, abades y el señor serenísimo rey de Francia, iniciaron procesión rica en ornamentos y sagradas reliquias:

descendimos devota y humildemente a la excavación destinada a recibir los cimientos. Después, tras implorar el consuelo del Espíritu Santo protector...los obispos en persona mezclaron con sus propias manos el cemento con agua bendita de la

²⁴ Aunque muy a pesar de los constructores y siervos de Cristo, las obras durante la Edad Media se vienen abajo con demasiada frecuencia. Parece que, sin importar el esfuerzo, la serpiente nunca logra quedar quieta por completo.

consagración hecha el día cinco último de las idas de junio y colocaron las primeras piedras, entonando un himno a Dios y cantando hasta el final el solemne salmo *Sus fundamentos*. Entonces su serenísima majestad el rey descendió al interior y colocó su piedra con sus manos; nosotros y otros muchos abades y hombres de fe colocamos también nuestras respectivas piedras; hubo quien colocó piedras preciosas, por amor y reverencia a Jesucristo, mientras se cantaba el salmo *Todos tus muros son de piedras preciosas* (Suger 117).

Paul Claudel tiene un gesto muy hermoso al darle a su arquitecto Pierre de Craon el privilegio de la realeza para bajar en el ceremonial y colocar en Reims por debajo de la piedra fundamental una reliquia muy valiosa:

Intentando desviar las aguas de una fuente subterránea que dificultaba nuestros cimientos, hemos encontrado su tumba con este título en una losa partida en dos: JUSTITIA ANCILLA DOMINI IN PACE. El frágil y pequeño cráneo estaba quebrado como una nuez, era una niña de ocho años. Y aún quedan algunos dientes de leche en la mandíbula. De lo que todo Rheims está admirado, y muchos signos y milagros acompañan al cuerpo que hemos emplazado en una capilla, aguardando el término de la obra. Pero hemos dejado los dientececitos como una cimiente bajo la gran piedra de la base (35).

Claudel se refiere aquí a Santa Justicia, martirizada en tiempos de Justiniano. La hagiografía habrá de mostrarnos la labor de múltiples santos domando y aquietando al dragón,

trayendo orden a las ciudades previamente azotadas por la bestia y muchas veces instaurando en esos poblados la palabra de Cristo. Ya tendremos oportunidad de atender algunas de esas historias. Escuchemos por lo pronto de nuevo a Eliade:

la roca de Jerusalén penetraba profundamente en las aguas subterráneas (*tehom*)...el templo se encuentra justo encima de *tehom* (equivalente hebraico de *apsu*, aguas del caos anterior a la creación). Y así como Babilonia tenía la “puerta de *apsu*”, la roca del Templo de Jerusalén cerraba la boca de *tehom*... Entre los romanos, por ejemplo, el *mundus* —es decir, el surco que se trazaba en torno al lugar donde había de fundarse una ciudad— constituía el punto de encuentro entre las regiones inferiores y el mundo terrestre. Cuando el *mundus* está abierto, es la puerta de las tristes divinidades infernales la que está abierta (El mito del eterno retorno 14).

Los ejemplos podrían seguir acumulándose; basten estos para mostrar que todos ellos en el fondo hablan de un acto cosmogónico ordenador que tiene como preludio u obertura un agitado y desorganizado personaje serpentino sobre el cual se debe actuar. Por ello el reposo, la calma y la claridad devendrán en cualidades inherentes al orden y al propio bien, atendiendo la necesidad de controlar y organizar una fuerza hasta entonces indómita y terrible pero que, a su vez, resultará receptáculo generatriz de toda criatura y cuerpo sensible. Dicho lo anterior, pasemos ahora a entender cómo es que el orden pasa de ser una idea expresada en un ritual, a manifestarse sensiblemente en las catedrales.

b) Eurythmia et organum. La unidad y las partes; polifonía y geometría

No es de extrañar que, en un mundo absolutamente jerarquizado, como lo fue el medieval, el orden tuviese extrema importancia. Por tal motivo, la casa de Dios tuvo que ser imaginada como reflejo de un modelo preciso en el que cada parte constituyente, por minúscula que fuese, se integrara al orden de todo el conjunto. En la catedral –y esto es parte de su maravillosa complejidad– ninguna pieza es ajena al espacio que la envuelve; todo trazo y toda figura forma parte de un todo más rico y complejo. En palabras de Duby, «este arte que conquista la lucidez respeta las jerarquías de Dionisio. Establece cada elemento del cosmos, cada astro, cada reino, cada orden, cada especie en su sitio» (Duby 194). Ruskin da magistrales ejemplos de estas proezas, con todo y dibujos, en su obra clásica que puede entenderse casi como una oda al arte medieval y en particular al gótico (Las siete lámparas de la arquitectura). Duhamel dirá que en la mentalidad medieval el orden del universo, las proporciones que le rigen y la belleza forman parte todas ellas de un mismo fenómeno. Las proporciones matemáticas y sonoras, gracias a su capacidad de producir la unidad, conducen directamente hasta la esencia divina (Duhamel 31).

la cathédrale gothique est lisible comme un tout structuré des plus petites aux plus grandes composantes architecturales. Le résultat est une expérience de l'architecture et de l'ordre comme une marche dans une structure englobante et qui forme un univers à elle seule... tout le style gothique peut être lu en

termes de dialectique du plein et du vide. On a vu d'ailleurs que cette dialectique est concrètement observable dans la tension d'opposition et d'équilibre des lignes verticales et horizontales (Duhamel 230)

Estos equilibrios, tensiones y oposiciones recuerdan de inmediato la obra de Panofsky en la que las catedrales devienen expresión sensible de las ideas escolásticas que toman forma en el siglo XIII (Gothic architecture and scholasticism). La posibilidad de descubrir gradualmente cada una de las partes del edificio le hace corresponderse con un discurso filosófico en el que del mismo modo, los componentes van apareciendo poco a poco. Siguiendo con Duhamel, toda la catedral pasa a ser entendida como expresión física y visual del pensamiento escolástico. Y a la filosofía viene a integrarse de inmediato la polifonía parisina que se desarrollará en Notre-Dame, *organum*, haciendo eco preciso con una estructura sonora de aquella otra geométrica que define el espacio de la catedral. Surge entonces una experiencia filosófico-armónico-espacial en la que se distingue un orden y un movimiento siempre dialéctico, siempre plural y tolerante donde cada otredad forma parte indisoluble del todo. Así, tanto en la experiencia acústica como en la visual, el ritmo crea siempre un mismo efecto estético capaz de emparentar música con geometría y pensamiento (Duhamel 231-232).





Fig. 9. Eurythmia et Organum. Notre-Dame de París. Las partes y el todo en perfecta armonía. © Marco A. López Sánchez. (Página actual y anterior)

Para entender cómo es que las partes encuentran participación con el todo necesitamos, como los arquitectos medievales, encontrar ayuda en el mundo clásico, esta vez con Euclides y Vitrubio. Hablar de ellos nos llevará de vuelta con Platón y su Timeo y pondrá de manifiesto el orden estipulado por el arquitecto para la creación del cosmos: las proporciones pitagóricas de cuarta, quinta y tono fundamental serán las encargadas de regular el tejido del alma del mundo y por lógica consecuencia serán tomadas estas mismas en la construcción de las catedrales y las armonías musicales. En su tratado sobre la arquitectura Vitrubio señala:

La arquitectura se compone de la Ordenación –en griego *taxis*– de la Disposición –en griego, *diathesis*–, de la Euritmia, de la Simetría, del Ornamento y de la Distribución –en griego, *oeconomia* [I:II,1]...La Ordenación consiste en la justa proporción de los elementos de una obra, tomados aisladamente y en conjunto, así como su conformidad respecto a un resultado simétrico [I:II,2]...La Euritmia es el aspecto elegante y hermoso, es una figura apropiada por la conjunción de sus elementos. La Euritmia se logra cuando los elementos de una obra son adecuados, cuando simétricamente se corresponde la altura respecto a la anchura, la anchura respecto a la longitud y en todo el conjunto brilla una adecuada correspondencia [I:II,3]. La Simetría surge a partir de una apropiada armonía de las partes que componen una obra; surge también a partir de la conveniencia de cada una de las partes por separado, respecto al conjunto de toda la estructura [I:II,3] (Vitrubio 32-33).

Estas son reglas *sine qua non* para la arquitectura medieval, o al menos para la construcción de las primeras catedrales góticas de Francia. Y dentro de toda esta ordenación eurítmica y simétrica, las progresiones armónicas y proporciones musicales establecidas por Pitágoras serán como hemos dicho la regla que determine las composiciones no solo musicales sino también arquitectónicas. Habrá una en particular que goce de predilección: la «división en la media y extrema razón». Esta proporción aurea rige como principio compositivo todas las figuras de simetría pentagonal o decagonal, tan amadas por el medioevo.

De esta manera, música y arquitectura encontrarán un lazo de unión irrevocable; el arte del quadrivium queda plenamente manifestado en la construcción de la catedral y los principios por detrás de estas artes y ciencias quedarán expuestos en sus espacios y volúmenes, así como en sus cantos y melodías polifónicas. Ahora bien, la forma de proceder para conseguir un todo armónico no es fácil sino se dispone antes de una tela o receptáculo capaz de contener a las formas. Esto lo sabe de sobra Timeo y por eso aparece como antesala de la creación el manto primordial de la *khōra*, de la que hablaremos más adelante. En la obra arquitectónica medieval, esta nodriza receptora recibe el nombre de «la muy noble y recta red fundamental» (Ghyka, El número de oro I 59). Sin ella es inútil comenzar. Se trata en realidad de algo muy simple pero indispensable a todo arquitecto que respete la tradición y pretenda merecer el apelativo de geómetra. Es una construcción primaria que tiene por base uno o varios círculos dentro de los cuales quedan inscritos distintos polígonos.

Sobre estas figuras se puede trazar con la confianza de que cada línea encontrará proporción y acomodo simétrico con todo el conjunto. Esta red primordial está presente en toda composición; saber usarla es el signo de reconocimiento que los obreros y logias utilizan y hasta los signos lapidarios encuentran en ella su fundamento, como lo ha demostrado ya el arquitecto austriaco Rziha (Ghyka, El número de oro I 59).

Para dar una idea del extendido uso que tuvo esta práctica, conocimiento exclusivo de los iniciados en el oficio, podemos adelantarnos en el tiempo e ir hasta Italia donde veremos a Dante y Da Vinci usar esta red fundamental en sus obras maestras. Del poeta recogeremos sus versos muy pronto y del genio inventor podemos mencionar su famoso *Uomo vitruviano*, en el que el círculo encuentra humana cuadratura. Entendamos que a falta de recursos que permitieran calcular las cargas y esfuerzos de las estructuras, fue la precisión de la geometría la que se hizo cargo de levantar los edificios medievales (Ghyka, El número de oro II 110). Para entender su dinámica, imaginemos que pedimos ahora a cualquier individuo no iniciado en los misterios de la geometría que dibuje en una pizarra con regla y compás un triángulo equilátero. Muy probablemente lo primero que haría sería tratar de encontrar la graduación de la regla: no encontraría nada pues la regla que se le entregó carece de ella; se trata de un instrumento geométrico. Luego, un poco desilusionado, procedería a tratar de intuir para qué podría servirle un compás, si de lo que se trata no es de trazar un círculo sino un triángulo, compuesto de líneas rectas. En suma, luego de arduos esfuerzos trataría quizá de «cerrar», por pura aproximación, las tres líneas compositivas.

Ahora bien, si ese individuo fuese un maestro constructor, guiado por la instrucción de la ciencia sagrada, trazaría sin más una recta de cualquier magnitud en la pizarra. Colocaría en uno de sus extremos una de las puntas del compás, abriendo la otra hasta el punto opuesto de la recta. Trazaría un círculo. Acto seguido, la punta de la segunda pierna del compás permanecería quieta y la primera pierna se encargaría de trazar un segundo círculo. Finalmente, tomaría la regla y se encargaría de unir con dos líneas rectas, aquel punto superior en el que los círculos se intersectan. Y con ello, el triángulo equilátero brotaría a feliz manifestación sobre la pizarra.

Este sencillo ejercicio euclidiano²⁵ muestra la forma de proceder de los constructores medievales, complejizando sus trazos hasta llegar a las excelsas obras de tracería de los rosetones. Claudel precisará: «Mas antes que el vidrio, el arquitecto, por la disposición que él conoce, construye el aparato de piedra como un filtro en las aguas de la Luz de Dios, y da a todo el edificio su oriente como a una perla» (43,44). Uno comprende entonces por qué se vuelven tan famosas las frases como «que nadie entre aquí si no es geómetra» «un punto que en el círculo se coloca, y que se halla en el cuadrado y el triángulo. ¿Conoces ese punto? Todo irá bien. ¿No lo conoces? Todo será en vano» (Ghyka, El número de oro I 108), o la propia inscripción con la que comienza el más antiguo documento conservado de la gigantesca y poderosa Federación de Logias de talladores de piedra del medioevo, la Bauhütte: «*hic incipiunt constitutiones artis geometriae*» (Ghyka,

²⁵ Se puede consultar en (Euclides 201-202)

El número de oro II 52,53,60,72). Con todo esto podemos darnos clara idea de lo que la geometría representó para la construcción medieval; auténtica ciencia sagrada capaz de transmitir al artesano los secretos principios que moldean el cosmos de forma bella y ordenada y que ellos, por analogía, repiten para levantar así las grandes catedrales. Con la proporción por detrás apoyándolos, los arquitectos salvaguardaban la unidad, la armonía entre las partes y la belleza integral de la obra. Este es el porqué de quedar maravillado cuando uno contempla la estructura en su conjunto: su simpleza y eficiencia. Recuerdo a un amigo sentado en las bancas de la nave mayor de Amiens, con la mirada perdida en las altas bóvedas, absorto y perplejo preguntándome cómo era posible semejante proeza en la que los esfuerzos y las cargas parecen ascender más que descender por los nervios y los pilares, haciendo que la catedral flote en el aire aun a pesar de su magnífico peso. Ello se debe, en verdad, al pulcro cuidado de las proporciones, de la eurytmia, de la simetría y la ordenación captados por la mente como una unidad trabajando solidaria y fraternalmente, con cada parte integrada al todo de manera perfecta, pues detrás de esa bella apariencia está el respaldo de los principios inteligibles que la hacen posible. Quizá por ello decidió Dante imaginarse como nuevo demiurgo y bajo la guía de Bernardo hacer el intento de encontrar dentro del círculo ese punto codiciado en el que la eternidad queda finalmente racionalizada. El texto es de tal peso que no podríamos dejar de mencionarlo, toda vez que DUBY junto a nosotros considera a la *Comedia* como la última de las catedrales. «Se puede considerar a la *Divina Comedia* como una catedral, la

última...al igual que las grandes catedrales de Francia, este poema conduce por grados sucesivos, siguiendo las jerarquías luminosas de Dionisio el Areopagita y por la intercesión de San Bernardo, de San Francisco y de la Virgen, hasta el amor que mueve las estrellas (Duby 236-237) ». En efecto, Dante resume en sus últimos versos el espíritu detrás de la casa divina y de toda la geometría medieval, tratando de encontrar, por la razón, una cuadratura irracional solo asequible por el poder del Amor Universal que todo lo conduce:

O luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!

Quella circolazion che sìconcetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta

dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effigie:
per che'l mío viso in lei tutto era messo.

Qual è'l geometra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond'elli indige,

tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imago al cerchio e come vi s'indova;

ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.

A l'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle²⁶.

Lo mismo sucede a Galaz ante la visión del santo Graal:
la razón queda rebasada por la pura experiencia contemplativa,
éxtasis gozoso, de la beatitud divina:

ahora veo con toda claridad lo que ninguna lengua podría
describir y ningún corazón pensar. Aquí veo el principio de los
grandes atrevimientos y el motivo del valor; aquí veo la
maravilla de todas las demás maravillas. Y ya que es así, buen
dulce Señor, os ruego ahora que igual que estoy, con este gran
gozo, permitáis que pase de la vida terrena a la celestial»
(Demanda del Santo Graal 169)

²⁶ Paraíso XXXIII, 124-145. ¡Oh luz eterna que sola en ti existes, sola te entiendes, y por ti entendida y entendiente [sic], te amas y recreas! El círculo que había aparecido en ti como una luz que se refleja, examinado un poco por mis ojos, en su interior, de igual color pintada, me pareció que estaba nuestra efigie: y por ello mi vista en él ponía. Cual el geómetra todo entregado a la cuadratura del círculo, y que no encuentra, pensando, ese principio que precisa, estaba yo con esta visión nueva: quería ver el modo en que se unía al círculo la imagen y en qué sitio; pero mis alas no eran para ello: si en mi mente no hubiera golpeado un fulgor que en sus ansias satisfizo. Faltan fuerzas a la alta fantasía; mas ya mi voluntad y mi deseo giraban como ruedas que impulsaba, Aquel que mueve el sol y las estrellas. Extraído de: (Alighieri, 1922)

Dos obras maestras de la literatura medieval dando cuenta de una clara verdad siempre presente en el pensamiento medieval: el hecho de que la razón, en la experiencia numinosa, queda rebasada por el sentimiento irracional trascendental. Dios es, antes que inteligencia, bondad. Por eso ninguna catedral y ninguna *Summae* están terminadas; la última palabra queda siempre sin decirse. Santo Tomás, luego de una experiencia de éxtasis, entendió que la pluma debía descansar en el tintero pues sería incapaz de dar cuenta de la experiencia sublime. Dionisio lo dice magistralmente en el tercer capítulo de su *Teología Mística*: cuando la inteligencia procede desde lo más alto hacia lo más bajo, aumenta el caudal de ideas y las palabras se multiplican; pero cuando el espíritu vuela desde el mundo sensible hasta Dios, las palabras empiezan a quedarse ahí abajo, hasta que se accede al completo silencio y la divina tiniebla, unidos gozosamente con lo Inefable. Podemos agregar finalmente el esquema formativo de Hugo de san Víctor en el que coloca como primer peldaño de la escalera restaurativa la *cogitatio*, rebasada inmediatamente por el poder de la reflexión meditativa y la contemplación ya no de lo inteligible sino de la trascendencia sagrada e intelectible. De estos manantiales beberán más tarde san Buenaventura, Eckhardt, Tauler y muchos otros grandes pensadores apofáticos. El orden último de la naturaleza y del pensamiento medieval ve en la bondad y el afecto su origen primordial y destino final. Veamos ahora cómo se resuelve este mismo orden no ya en el espacio sino en el tiempo, bajo la gracia y belleza de la armonía musical.

En su *Polyphonie parisienne et architecture au temps de l'art gothique*, Duhamel deja ver que en el caso de la música, la

belleza es una consecuencia de la armonía. La armonía, como veremos, es la simetría musical; la correcta disposición de las partes en un todo. La música representa en el cuadro filosófico medieval la búsqueda de una armonía en todos los aspectos del universo. Es por eso que Boecio divide la música en tres categorías: la música de las esferas, la música humana y la música instrumental (Duhamel 30). Con ello se da a entender que la música llega a todos los niveles, desde el macrocosmos hasta la más pequeña manifestación sublunar. «la música, es decir, la armonía, es el acuerdo de cosas distintas reunidas en una unidad» (Víctor II,15). La música está en todo lugar en el que impere la armonía y por lo tanto la belleza. El paralelismo de las palabras del victorino con la definición de simetría de Vitrubio es sorprendente: «La Simetría surge a partir de una apropiada armonía de las partes que componen una obra; surge también a partir de la conveniencia de cada una de las partes por separado, respecto al conjunto de toda la estructura [I:II,3] (Vitrubio 33)». Todo está atravesado por la vibración musical. Esta omnipresencia sonora, difícil de percibir para quien se aleje del quadrivium, es una realidad inherente en quien tiene el privilegio de entrenar el espíritu musical. Lo dicen muy bien las palabras del gran maestro de Claudel, Romain Rolland, que por su belleza y cercanía con nuestro tema merecen ser recordadas:

Todo es música para un corazón que la siente. Lo que vibra y se agita, lo que palpita, los días de verano soleados, las noches en las que sopla el viento, la luz que fluye, las estrellas tintineantes, la tormenta, el canto de los pájaros, el zumbir de los insectos, el temblar de las hojas, las voces odiadas y

amadas, la puerta que rechina, la sangre que fluye por las arterias en el silencio de la noche; todo cuanto es, es música; no se trata sino de sentirla. (Rolland 187)

Esta es la visión del cosmos tradicional, en la que un principio superior da orden, peso, medida y lugar a cada criatura, así como a cada instante. Podemos decir con Claudel que «no concierne a la piedra buscar su lugar en la obra, sino al maestro que le ha escogido». Ahora bien, hace falta recordar que cuando hablamos de música —insertos como lo estamos en el espacio sagrado del cristianismo— nos referimos a algo muy concreto: el canto. Toda la liturgia y el oficio pueden fundamentalmente traducirse a su vez a la misma palabra. La música que nos atañe debe ser comprendida en su justo valor; de lo que estamos hablando es esencialmente del instrumento de expresión de la palabra divina; el canto como teofanía. Echemos un vistazo a vuelo de pájaro de su evolución y desarrollo.

Hablar del canto es hablar del origen del cristianismo y de sus formas. En los primeros siglos las ceremonias litúrgicas nacen por la necesidad de reunir en un solo evento dos aspectos fundamentales: la lectura de los textos sagrados y la conmemoración de un evento primordial, en este caso de la vida de Cristo. Muy pronto, la escena y celebración de la Última Cena se volvió el centro hacia el cual todo habría de dirigirse y con ello surge la ceremonia que más tarde tomaría el nombre de misa. Ya desde entonces el canto era un elemento indispensable y variado. Pero en el siglo VIII ocurre algo que modificará la historia de la música, la religión y toda la cristiandad: el papa Esteban II es

asediado por el avance lombardo desde el norte y el sur, lo que le lleva a escudarse con el entonces mayor monarca de occidente: Pipino III. En su visita a Francia el papa descubre las muchas diferencias entre los cantos francos y los romanos, por lo que propone a su defensor la posibilidad de unificarlos. Este ve aquí una valiosa oportunidad para consolidar su reino, bastante dividido para entonces, y deciden llevar a cabo la empresa. Cantores romanos son conducidos al reino franco para enseñar sus métodos, pero en el desarrollo de este largo proceso hubo una evidente síntesis cultural que termino dando origen a lo que conocemos como canto gregoriano.

La composición del canto resulta básicamente de la unión de texto y melodía. Dependiendo de la relación que se dé entre ambos se desarrollan tres estilos: silábico, neumático y melismático. El primero es el más simple; a cada sílaba del texto le corresponde una nota melódica. En el estilo neumático las sílabas pueden corresponderse con más de una nota. El melisma es el adorno en el que cada sílaba está sujeta a multiplicidad de notas alrededor de la misma. Ahora bien, el orden del cual participa el canto medieval se adecua al tiempo litúrgico. De esta manera podemos dividir los cantos en aquellos del propio y del ordinario. Los primeros serán antifonales y responsoriales, estos últimos también nombrados procesionales o de meditación. La antifona la ejecuta la *schola*, es decir, el coro de expertos cantores. Consta de Introito, ofertorio y comunión. Estos son cantos neumáticos, con ámbitos en torno a la octava. Los cantos responsoriales dan paso a la voz del solista. Se ejecutan antes de la lectura del evangelio y constan de Gradual, Aleluya y Tracto.

Estos dos últimos dependen del momento del año, cantándose uno u otro, pero nunca ambos. Son melismáticos y muchas veces superan el ámbito de la octava. Los cantos del ordinario se conocen por la primera palabra con la que inicia el texto: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Estos son ejecutados por todos los asistentes a la ceremonia. Todos estos cantos forman parte de la misa; son de hecho su propia estructura. Cada uno de ellos va intercalándose con otro, dando fe del mismo espíritu compositivo que hemos visto ya con la simetría arquitectónica ordenando las distintas partes en el todo. Así, el orden musical queda del siguiente modo:

-**Introito** [Antifonal-Propio]

ejecutado por la *schola*

-**Kyrie, Gloria** [Ordinario]

ejecutado por todos los asistentes

-**Gradual, Aleluya-Tracto** [Procesional-Propio]

ejecutado por el solista

-**Credo** [Ordinario]

ejecutado por todos los asistentes

-**Ofertorio** [Antifonal-Propio]

ejecutado por la *schola*

-**Sanctus, Agnus Dei** [Ordinario]

ejecutado por todos los asistentes

-**Comunión** [Antifonal-Propio]

ejecutado por la *schola*.

El diálogo entre las partes se vuelve evidente. La ordenación y simetría saltan a la vista; todo está estructurado con

un coro de cantores expertos abriendo y cerrando la misa y con una participación intermedia en el ofertorio; un solista disponiendo a las almas para la lectura del Evangelio —el cual era el único que podía leerse en lengua vernácula, al menos en occidente— y un pueblo entero respondiendo a esas voces, formando parte integral y participando de forma directa en la celebración.

Aquí necesitamos detenernos en una reflexión. Mucho se ha dicho de la cerrazón de la Iglesia por ofrecer la misa en latín, a un pueblo que no puede ni entenderlo ni mucho menos leerlo. Pero lo que quizá se pierde de vista es que la misa durante toda la Edad Media fue un canto, no un evento de oratoria ni una ceremonia apagada, con recitaciones insulsas o que exigieran un trabajo de exégesis minucioso. Para eso están los programas iconográficos y muchos otros recursos, dentro de los cuales destacan los dramas litúrgicos. Es fundamental hacer consciencia que la Edad Media brinda una religiosidad expresada, aprendida y vivida en ceremonias en las que pesa mucho, mucho más que el ejercicio pleno de la razón, el afecto, la sensibilidad y la imaginación simbólica. La religión no entra por el cerebro, eso es teología; la religión entra por el corazón. Pensar que el pueblo quedaba aislado de la experiencia y el aprendizaje religioso por el simple hecho de que no entendiese la misa es tan absurdo como suponer que uno no pueda afectarse y nutrirse ante el espectáculo de una ópera cantada en una lengua que nos sea desconocida, o que la propia melodía musical no tenga suficiente peso y carga emotiva como para arrebatarnos y conducirnos a un trance místico indecible.

A partir del siglo IX comienza a prepararse todo un sistema que facilita la memorización de los textos litúrgicos. Se crean ocho modos que basan su estructura en la nota final, así como en el ámbito del canto, es decir, las notas que se abarcan en su interpretación. Las notas finales eran Re, Mi, Fa, Sol. Los modos adoptan su nombre de cada una de estas notas: Re será el modo *protus* (primero); Mi será *deuterus* (segundo); Fa, *tritus* (tercero); y Sol, *tetrardus* (cuarto). El ámbito lo da la quinta de cada una de las notas: La para Re, Si para Mi, Do para Fa y Re para Sol. Con ello tenemos los cuatro modos musicales. El hecho que se dupliquen a ocho modos responde a que dentro del canto la mayoría de las veces se requiere alcanzar tonos al menos dentro de una octava completa. Entonces, es necesario extendernos más allá de las quintas. Cuando para completar la octava las notas se agregan por encima de la quinta, se trata de modo auténtico, mientras que si las notas se agregan por debajo de la nota final, se obtiene un modo plagal. De ese modo, se pueden tener *protus* auténtico, *protus* plagal, *deuterus* auténtico, etc., hasta completar los ocho modos.

Con todos estos avances se llegará pronto también a la invención de la notación musical. Siglos atrás Isidoro habría dicho que los sonidos no pueden escribirse y que por tal motivo deben ser fielmente retenidos por la memoria. Pero cuando se encuentra una forma de escribir la música, caemos en una nueva fosilización, una fijación de lo que antes permanecía libre, un paso más desde lo abierto y ambiguo hacia lo cerrado, acotado, definido y delimitado, tal como hemos señalado en nuestro apartado de *Tiempo y catedral*. Con la reforma gregoriana toda

Europa cantará del mismo modo; la unificación de las liturgias fue esencialmente, la unificación del canto. Esto resulta muy positivo para una institución que lo que quiere es vigilar cierta forma de ortodoxia y mantención de criterios. Así, aunque la reforma pueda percibirse en un primer momento como un acto impositivo de *tabula rasa*, es cierto que trajo un orden ante la aparición de cada vez más distintas formas de expresión. En ciertas zonas geográficas, lejos de verse como un desacierto esta empresa fue bien recibida. Y si hemos de ser fieles a las ideas que hemos expuesto respecto a la ordenación, la simetría y la propia armonía, la unificación de las liturgias no hace sino responder al mismo principio: agrupar de manera ordenada todas las partes que antaño habían desperdigándose, cada una manteniendo un orden particular alejado de la unidad y de la ideología oficial que buscaba consciente o inconscientemente «pisar a la serpiente».

Además, como siempre sucede, los músicos encontraron pronto salidas ante las estructuras inflexibles. Nuevas formas de canto irán apareciendo, ampliando el repertorio. La forma en que muchos de estos cantos ven la luz es muy ingeniosa: basándose en estructuras previamente establecidas irán insertándose muy tímidamente en ellas hasta adquirir independencia plena. Las secuencias son un tipo de canto que nace de esta forma. El *Veni Sancte Spíritus*, afortunado sobreviviente que persiste aun dentro de los poquísimos cantos admitidos en la misa, es un buen ejemplo. Al término del Aleluya, el solista comienza por introducir un melisma breve en la nota final. Poco a poco este ornato se extiende en la diacronía hasta transformarse en tropos. A su vez, este tropo irá adquiriendo mayor estructura; más

silabas, más peso, más independencia. Con el tiempo, un nuevo canto está listo para ser interpretado entre el Aleluya y el Credo. Así, la creatividad del espíritu cantor dio siempre paso a nuevas formas de expresión. Dentro de estas, hubo una forma litúrgica que encontró amplio beneficio con la ampliación del repertorio musical, que terminó siendo una de las más importantes herramientas formativas de la cristiandad: los dramas litúrgicos. Dediquémosles unas palabras.

*Quem quaeritis in sepulcro, cristicole?
Hiesum naçarenum crucifixium, o celicole.
Non est hic, surrexit sicut praedixerat.*

Un drama litúrgico es un diálogo cantado en su totalidad, representado durante la ceremonia en forma teatral. El drama entra en escena cuando las palabras se liberan de su sujeción en una estructura estática y acceden a un espacio de libre movimiento y gestualidad, en el que el representado encuentra nueva vida en el cuerpo del representante en el acto litúrgico. El origen de estas representaciones parece querer situarse en el *Quem quaeritis*, diálogo entre ángeles y mujeres que caminan hacia el sepulcro de Cristo el domingo de resurrección. Evidentemente, seres angelicales y terrenales quedan representados cada uno por un grupo distinto de cantores.

- ¿A quién buscáis en el sepulcro, cristianas?
- A Jesús Nazareno crucificado, habitantes del cielo.
- No está aquí, ha resucitado como había dicho.

Este breve diálogo ganará terreno poco a poco, en extensión y teatralidad. Pronto aparecerán nuevas escenas que den juego a los responsoriales entre solistas o entre estos y el coro. Los personajes adquirirán rostros protagónicos, como el caso de María Magdalena. Para los siglos XII y XIII la parafernalia habrá seducido las mentes y los trucos escenográficos serán cada vez más demandados. Con el «éxito taquillero» de esta representación, el drama encuentra reflejos en muy corto tiempo, dando vida a otros momentos igualmente emotivos. El descenso de Cristo al infierno ya señalado por nosotros es una muestra de ello. La aparición de los ángeles a las mujeres verá su desdoblamiento para el momento en que Cristo esté naciendo y sean esta vez los pastores quienes reciban la buena nueva de los ángeles. Tampoco podemos dejar de mencionar el *Ordo Virtutum* de la sibila del Rhin. En él se muestra una de las más socorridas representaciones de la época medieval: la psicomauia. Un alma inquieta que en un primer momento se deja seducir por la voz concupiscente y que con el paso del tiempo regresa arrepentida ante el concilio de las virtudes suplicando su ayuda para vencer al Enemigo. El orden de todo el drama queda establecido por medio del *ethos* de cada personaje, expresado por medio del canto y los modos adoptados por cada una de las virtudes. El punto extremo de este orden quedará señalado por una voz desalmada, informe, que por soberbia elección decidió alejarse del orden divino. Satán no puede cantar, pues su voz carece de orden y armonía; con ello queda marcado con la huella indeleble del error y el desorden. Cuando uno es testigo de este drama la lógica estructural del canto cobra todo sentido y los momentos en que

Satán toma la palabra, sin ninguna melodía por detrás, son verdaderamente contrastantes.

La idea del canto como vehículo teofánico es antiquísima. Los rapsodas griegos recitan de memoria los miles de versos homéricos gracias al poder mnemotécnico del canto. Hildegarda afirma que Adán antes de ser expulsado del Paraíso no habla; canta. Con la caída cesó la música celeste y hubo que inventar una terrestre. Es gracias al canto que el primer hombre puede nombrar todas las cosas y con ello crearlas²⁷. También Macrobio menciona en el tercer capítulo de su Libro II que el alma lleva consigo el recuerdo de la música que conoció en el cielo y que no hay corazón alguno que no quede fascinado por el hechizo del canto. Llevado al extremo, podemos afirmar que toda disposición del alma es controlada por el canto (Godwin 113). De esto se deduce el inmenso poder afectivo contenido en la voz melodiosa y con ello podemos entender también no solo la fuerza con la que las ceremonias litúrgicas quedaban impregnadas sino el que su efecto dejaba por completo detrás la necesidad de traducir estas ideas: la traducción se hizo, fiel y puntual, pero no desde el latín a lo vernáculo sino desde esta lengua madre hacia el gesto dramático, y su potencia comunicativa se multiplicó con ello más allá de cualquier lenguaje racionalizado. Lo que dice Ricoeur refiriéndose a la tragedia griega muy bien podemos trasponerlo hasta nuestros dramas: estos actos no son especulación filosófica; son espectáculo puro (Ricoeur 358) donde el espectador queda

²⁷ En opinión del Dr. Villacañas, el Adán primordial es un demiurgo íntimamente relacionado con el platónico, que a su vez recoge al Prometeo que los primeros cristianos identificarán con Cristo.

atravesado por completo por el dinamismo erótico de unas palabras que aunque no se comprendan, llegan hasta los hondos rincones del alma como un soplo de Anunciación gracias a la emotividad que el drama les aporta.

Para rematar este apartado, recojamos finalmente las definiciones que Duhamel recopila para nosotros (Duhamel 235), que terminarán de empatar música y arquitectura como dos ciencias hermanas nacidas de un mismo principio. Guido d'Arezzo define el *organum* o diafonía como «dos sonidos distintos, separados pero simultáneos, los cuales sonando a la par logran una disonancia armoniosa armonizando en su disonancia»²⁸. El tratado *Ad organum faciendum* toma esta definición prácticamente sin hacerle ningún cambio: «La diafonía, a la que nosotros llamamos *organum*, se escucha como una separación de voces, porque las voces, separadas una de la otra, permanecen distintas incluso al mezclarse, y aun mezcladas siguen siendo distintas». Jean Cotton, en su *De musica*, intenta comprimir la definición: «Diafonía es el sonar de distintas pero armónicas notas; diafonía significa desdoblamiento dual del sonido o diferencia de sonidos». El anónimo de St-Emmeran escrito en el siglo XIII afirma que «la música se describe por mucha gente como el acuerdo de la diversidad de voces». Y hace notar que «la armonía, como el propio Isidoro lo dijo, es la producción del sonido por la voz y el acuerdo o ensamble de muchos sonidos distintos». Todas estas definiciones, al igual que

²⁸ Al escuchar estas definiciones uno no puede dejar de recordar el gusto medieval por la reiteración.

la mayoría de los tratados de polifonía medieval, afirman que la armonía y la consonancia logran relacionar sutilmente la diversidad con la unidad. Y todas ellas, a su vez, guardan una estrecha similitud con las definiciones clásicas que hablan respecto al orden y el arreglo de las partes en el espacio, ya analizadas. Por eso, podríamos decir que la polifonía musical parisina y la música en general desarrollada en el corazón de las catedrales es la arquitectura misma llevada a su manifestación en el tiempo. Ambas gozan de una misma estructura, un mismo modelo inteligible que encuentra expresión diáfana en, por un lado, el espacio de la arquitectura, el juego de sus volúmenes con la luz, el diálogo entre vacíos y macizos, y, por otro lado, en la armonía temporal provocada por la contemplación del *organum* y sus composiciones musicales. Una vez que se entiende la profunda relación y casi indisolubilidad de las artes del quadrivium en su praxis, uno comprende la congruencia de las hipótesis de Schneider cuando empata, aun en el románico, arquitectura y música de manera prodigiosa, dando paso directo del ordenamiento de los capiteles del claustro de san Cugat, a la partitura musical del himno al santo (Schneider)²⁹.

Hasta aquí con la música y la geometría. Queda por escuchar dentro del pensamiento que da forma a las catedrales un diálogo formidable; un nuevo canto responsorial entre los que podríamos atrevernos a considerar como absolutos protagonistas del medioevo: luz y sombras, espíritu y materia. Una corriente

²⁹ Si es de interés del lector, se sugiere en particular el capítulo tres de la obra: *Cantan las piedras*.

habrá de considerarles antagonismos radicales; la otra, la de nuestras catedrales, sabrá integrar en la unidad incluso estos abismos aparentemente irreconciliables. Veamos cómo.

c) Lux et mater. Las antípodas medievales.

Entonces dijo Dios: sea la Luz. Y hubo luz [Gen 1:3]. ¿Pero qué es esta sustancia enigmática a veces onda, a veces partícula desprovista de masa? Queda claro que una definición estrictamente racional no habrá de satisfacer a la mente medieval; la luz debe ser un elemento protagónico en la constitución del mundo a imagen plena del modelo creacional divino. Por eso, necesitamos hacer un breve repaso en la estructura jerárquica del orden cosmogónico para organizar y situar cada una de sus partes.

Como primera emanación, la luz permite que el resto de la creación pueda manifestarse. En palabras de Bruyne «la luz es la causa formal y eficiente de la belleza sensible» (Bruyne 34). Como causa de todo lo sensible, la luz encuentra una diferencia fundamental con el resto de la creación: su cualidad unitaria. La luz está más allá de las proporciones y las relaciones entre partes, pues toda ella es un manto único que cubre las cosas. «Te has vestido de gloria y esplendor, cubriéndote de luz como con un manto» [Ps 104, 1-2].





Fig. 10. La luz en la abadía de Saint-Denis, a casi 900 años de su consagración. © Marco A. López Sánchez. (Página actual y anterior)

Ahora bien, entendamos que con «cubrir» lo que queremos decir es, paradójicamente, mostrar: las formas intelectibles son por definición invisibles. Para explicarlo muy inocentemente, la luz es como la sábana que habría que ponerle a un fantasma para que pudiésemos percibirle; cubre las formas, es decir, les da substancia, les sirve como tejido para que puedan aparecer en el mundo. Sin embargo, el vestido de luz hace todo menos ocultar; revela, muestra, ilumina, manifiesta. San Juan Damasceno dirá «que la luz se aleje hace que todo permanezca invisible, en las tinieblas del caos» (Bruyne 35). Ambrosio a su vez, inspirado por Plotino, afirma que la luz es la sustancia más pura, la forma más bella, la presencia que más nos regocija: «*Lux pura est in essentia, speciosa in decentia, laetificativa sua presentia*» (Bruyne 35)³⁰. Duhamel explica que, por su posición intermediaria entre las formas y la manifestación, deviene el principio gracias al cual el encuentro entre forma y materia se hace posible (Duhamel 35). Esta definición es interesante porque empata la luz con el alma plotiniana. Y si el alma es lo que anima, lo que da vida a los cuerpos, la luz obtendrá estas mismas propiedades como principio de actividad necesario a toda creación.

Para Plotino, debido a que toda la creación proviene del Uno, el grado de realidad está en función del grado de unidad. El Uno es el principio del ser, o mejor, más allá de la ontología está la unidad. Así, por jerarquía y por constitución a imagen del Uno, las formas primordiales participan aun de la cualidad de la

³⁰ «La luz es pura en su esencia, bella en su conveniencia y deleitable por su presencia».

unidad. Por supuesto, la luz será la primera de ellas. Al respecto dice Ambrosio: «*Lucis natura hujusmodi est, ut non in numero, non in mensura, non in pondere, sed omnis in aspectu gratia sit*» (Bruyne 35)³¹. Grosseteste repetirá más adelante casi las mismas palabras: «de manera que no en la medida, ni en el número, ni en el peso, sino en el aspecto de toda ella está su encanto» (Bruyne 82). Como señala de Bruyne, la materia encuentra expresión a través de las cantidades; la forma, a través de la luz (79). Estas ideas llegarán hasta Alberto Magno y su discípulo Ulrico de Estrasburgo diciendo que mientras la proporción da carácter a la materia de una sustancia, la luz dará determinación formal (Bruyne 83). Y de esa manera, todo lo que sea unitario será a su vez, bello. No cuesta entender entonces que la luz, una en sí misma, quede como la belleza primordial de las formas. Llevada al extremo, se le identificará con el propio Cristo, *lux nova*, Logos creador. «Dios es belleza simple e inconcebible porque es luz pura» (Bruyne 84). Quizá el campeón en relacionar a Dios con la luz pueda ser nuestro Pseudo Dionisio Areopagita. En su obra *Los nombres de Dios* podemos leer cosas como:

[Dios] al igual que nuestro sol...ilumina a todo lo que puede participar de su luz... al Bien [Dios] se le celebra con el nombre de luz...invade desde los más altos seres hasta los más bajos...ilumina todas las cosas que pueden ser iluminadas...es la medida de todos los seres...la luz es también la medida y el número de las horas y de los días, y de todo nuestro tiempo...junta y reúne lo disperso, atrayendo hacia ella todas

³¹ «La naturaleza de la luz es tal que todo su encanto está no en el número, ni en la medida, ni en el peso, sino en su manifestación externa».

las cosas que reciben su calor...ilumina a toda inteligencia y quita de todas las almas la ignorancia y el error. (31-34)

Jessica Jaques recuerda en su obra *La estética del románico y el gótico* una definición propuesta por el gran filósofo de la luz del siglo XIII, en la que Dios, unidad y belleza quedan abrazados:

«Se habla de un hombre hermoso, de un alma hermosa, de una casa hermosa, de un mundo hermoso, de esta y aquella hermosura. Pero prescinde de todas éstas y contempla, si puedes, la hermosura misma. Así verás a Dios, que no es hermoso en virtud de otra forma, sino la hermosura misma de todo lo hermoso» (Pi 44,139).

Llegamos aquí al encuentro de la <pulcritud>, palabra que dentro de la estética de la luz medieval será fundamental: «El *pulchrum*, atributo divino, se utiliza con la intención de dar nombre a aquello que es bello más allá de toda forma» (Pi 45). Esta cualidad, nos dice Jessica Jaques, es trascendental, forma parte de los atributos o modos que se alojan más allá de todo ser que *es de un modo determinado* (Pi 45). De Bruyne también nos recuerda que para Juan Escoto Erígena

la extensión en el espacio corporal y en el tiempo sensible es un efecto del pecado original: en sí mismo el mundo es puramente inteligible...La belleza en su estructura profunda no se define por las condiciones de la materialidad. Se realiza al más alto nivel en el mundo de la Ideas indivisibles armonizadas en la simplicidad del Dios único (86).

Así, la luz en su pulcritud supera en belleza a las formas visuales e incluso a las musicales porque estas últimas están sujetas a las proporciones. Una obra arquitectónica y/o musical depende como hemos visto del correcto ordenamiento de sus partes. Pero la luz junto con el color son belleza simple y pura, belleza en palabras de Eco «de inmediata perceptibilidad, de naturaleza indivisa, no debida a una relación, como sucede con la belleza de las proporciones» (Arte y belleza en la estética medieval 59).

Rematemos nuestras reflexiones lumínicas a la manera de las grandes catedrales, llenando de vivo colorido el espacio que nos ocupa. Recordando una vez más al grandioso medievalista piemontino, «la iglesia gótica, en el fondo, está construida en función de la irrupción de la luz a través del calado de sus estructuras. Fue precisamente la Edad Media la que elaboró la técnica figurativa que mejor explota la vivacidad del color simple unido a la vivacidad de la luz que lo compenetra: el vitral de la catedral gótica» (Arte y belleza en la estética medieval 60,61). Michel Pastoureau nos lleva hasta Saint-Denis, cuna de nuestras catedrales, para hablar tanto del vitral como del color que le compone. Recuerda en su *Breve historia de los colores* que

cuando el abad Suger hizo reconstruir la iglesia abacial de Saint-Denis, quiso llenarla de colores para disipar las tinieblas, y sobre todo de azul. Se utilizó para los vitrales un producto bastante caro, el cafre, al que bastante más tarde se le dio el nombre de ‘azul cobalto’. Desde Saint-Denis, ese azul se

difundió hacia Mans, y luego a Vendôme y a Chartres, donde se convertiría en el famoso azul de Chartres. (23).

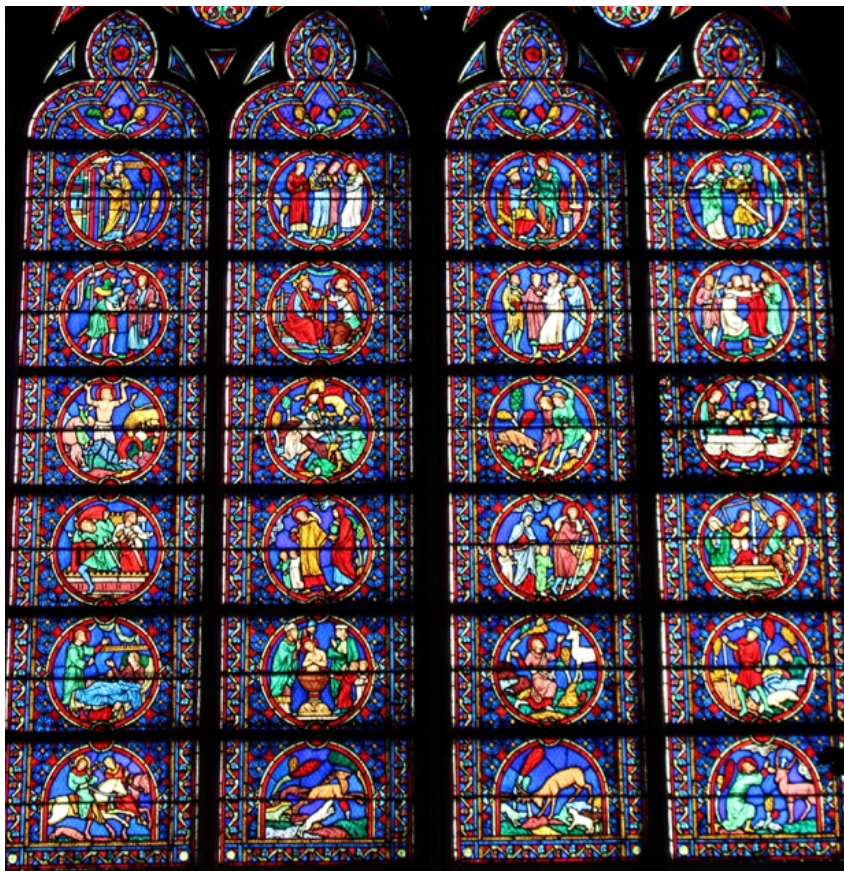




Fig. 11. El azul del vitral: un sello inconfundible del arte gótico. Catedral de Bourges. © Marco A. López Sánchez. (Página actual y anterior)

Vimos ya que el color azul no estaba considerado dentro de la paleta cromática de la liturgia y que justo ahora, en el siglo XII, comienza a tener un rol importante. Será este el «dulce color del oriental zafiro, que deleitó de nuevo la vista del poeta fuera ya de la región muerta»[Pur.13-17]³². Pronto hablaremos de Suger y cuanto pudo influirle en su concepción de la nueva arquitectura, pero podemos adelantar aquí que el hecho de haber escogido como color fundamental uno que a la fecha no era común habla en definitiva de su completa disposición a querer dar al mundo un estilo completamente nuevo y revolucionario, que impactara por su originalidad y belleza. El que luego el uso del color azul pasase a otras catedrales no hace sino demostrar también la continuidad propia del estilo, invadiendo nuevos territorios todos marcados por las mismas ideas modeladoras. El azul cubrirá no nada más Vendôme, Mans y Chartres, sino que llegará a ser un contrapeso formidable frente al antiguo rey del color dentro del código simbólico de la antigüedad: el rojo.

Sabemos también por Pastoureau que más del 80% de la construcción de Amiens fue patrocinado por los comerciantes de glasto, «oro azul» o hierba colorante con la que, a falta de cafre, lograban los tintoreros el nuevo color tan demandado (Breve historia de los colores 25). Con ello, la guerra de colores invadió a Francia. En Estrasburgo, cuando el estilo está ya plenamente desarrollado, los furibundos mercaderes y artesanos que mantenían el control comercial de la grazna –planta que da el color rojo– intentan como último recurso seducir al vidriero de la

³²Extraído de (Alighieri, La Divina Comedia)

catedral para que represente al diablo no con su color habitual sino de azul, intentando así desprestigiar y menospreciar el nuevo color que tanta competencia y malos ratos les brindaba (Pastoureau, Breve historia de los colores 26). La fabricación del cristal de color quedó regulada desde un principio, otorgando licencias para producir determinados colores: rojo amarillo y blanco los unos; azul, verde y negro los otros. La especialización es tan sorprendente que algunos solo se dedican a un color. «los del rojo y los del azul viven en calles separadas, aislados en los suburbios porque sus talleres lo apestan todo, y a menudo entran en violento conflicto y se acusan mutuamente de contaminar los ríos» (Pastoureau, Breve historia de los colores 40).

Es importante señalar brevemente el simbolismo fundamental del color en la Edad Media por ser un valioso recurso en el ejercicio de exégesis. La estructura simbólica dominante durante la antigüedad y la Alta Edad Media era trinitaria: negro, blanco y rojo. La propia alquimia mantendrá vigente este código en todo el trayecto de su *Opus Magnum*, con tres estadios progresivos de la materia en el atanor: *nigredo*, *albedo* y *rubedo*. Cada uno de ellos marcará las fases en el trayecto de restauración de la materia, en consonancia directa con las ideas neoplatónicas de Plotino [Purificación-Illuminación-Unión], Gregorio de Nisa [zarza-nube-tiniebla], Dionisio [Jerarquía celeste de nueve grados, de 3x3] y el mismo Hugo de san Víctor [*Cogitatio-Meditatio-Contemplatio*]. La Jerarquía celeste dionisiana respeta fielmente el esquema heredado de Plotino y Gregorio, con las primeras tres figuras encargadas de la

purificación [ángeles, arcángeles, principados], las siguientes tres encargadas de la iluminación [potencias, señoríos, potestades] y las últimas tres encargadas de la unión mística con el Uno[tronos, querubines, serafines] (Areopagita, Obras completas. Volumen 21. Jerarquía Celeste). Esta trinidad cromática seguirá jugando un papel de primer orden en la literatura: caperucita roja, lobo negro y abuelita blanca o bien su variación de niña roja que lleva en la canasta mantequilla blanca a la abuela vestida de negro; Blanca Nieves recibe la roja manzana de manos de una celosa bruja disfrazada de vieja arrugada con un manto negro; el cuervo negro –que también aparece en la alquimia anunciando la consumación de la *nigredo*–deja caer de su hocico el blanco pedazo de queso luego de ser engañado por el astuto zorro rojo; el caballero de la leyenda artúrica voltea la vista hacia el cielo para descubrir de nuevo un cuervo herido del que escurren tres gotas de sangre que terminan extendiéndose sobre el manto blanco de la tierra nevada. Dante jugará también con estas tonalidades dando a cada espacio de su obra iniciática preferencia por uno de estos colores. El nívoo momento en que finalmente deja atrás la oscuridad del infierno anunciándole la llegada de una nueva etapa en su camino es magistral:

Anda, y ciñe de un junco la cintura
de ese mortal, y lava su semblante,
para quitarle toda mancha impura...

Al llegar a la parte resguardada,
que pugna con el sol, donde el rocío
no evapora la luz de la alborada,
ambas manos impuso el maestro mío

sobre la húmeda yerba, blandamente;
y yo que penetré su intento pío,
mis mejillas tendíle prontamente,
en llanto humedecidas; y borrado
el infernal color quedó de mi frente
[Pur. 94-96, 121-129]³³.

El rojo a su vez queda cargado siempre con la potencia de la ambigüedad y la síntesis de los contrarios; la última fase del trayecto, el color que tiñe el horizonte en el ocaso y en la aurora señalando por breves instantes la unión de la luz y las tinieblas. El verde representa lo que cambia, lo que se transforma y varía. El amor joven, así como los frutos requieren de maduración y con ello vendrá un cambio. Las emociones y los deseos son volátiles. El verde está asociado a la virilidad (*vir*, *viridis*), a la energía y la savia. Todo lo que signifique un cambio será identificado con este color, por ello todos los juegos de azar tienen como base una mesa o un paño cargado de este color. Es un color inestable, fácil de obtener, pero muy difícil de mantener. Si se le ve poco en los vitrales se deberá a que siempre causó dolores de cabeza a los vidrieros ya que presentaba muchas dificultades para poder «fijarse»; de ahí que se asocie tanto con la suerte, el cambio y la inestabilidad (Pastoureau, Breve historia de los colores 70-85). Sin embargo, Eco recuerda que para Hugo de san Víctor este era el color más hermoso (Arte y belleza en la estética medieval 61). El amarillo en cambio no goza de la misma suerte. Pastoureau menciona que este color se vacía de sus aspectos positivos

³³Extraído de (Alighieri, La Divina Comedia 208,209)

pasando estos hacia el dorado. Queda entonces como el símbolo del engaño, la decadencia, la enfermedad, la mentira y la traición.

Se ve muy bien en la imaginería medieval, donde los personajes desvalorizados suelen llevar ropas amarillas...hacia mediados del periodo medieval, en todo occidente el amarillo se convierte en el color de los mentirosos, de los embusteros, de los tramposos pero también en el color del ostracismo, que se impone a las personas a las que se quiere condenar o excluir, como ocurrió con los judíos (Breve historia de los colores 84-86)

Quizá la mejor forma de concluir nuestra exposición de la luz medieval sea dando la palabra al doctor parisino que nos ha venido acompañando como autor intelectual de las catedrales, resumiendo buena parte de lo que hemos dicho y descubriendo también la fuente de la que bebe Eco para hacer del verde el color favorito del famoso teólogo:

No es necesario disertar largamente sobre [la belleza del] color de las cosas, porque la vista misma lo atestigua: ¡cómo acrecienta el esplendor de la naturaleza a la que adorna con tan variados matices! ¿Qué hay más bello que la luz, que, sin tener en sí color ninguno, colorea todo esclareciéndolo? ¿Qué hay más agradable de ver que el cielo cuando está sereno, resplandeciente como un zafiro y que acaricia la mirada por la vivificante sensación de su claridad? Rutila el sol como una esfera de oro, brilla la luna como piedra preciosa entre las estrellas, unas emitiendo rayos de fuego, otras brillando con dorada luz, otras en fin esparciendo claridades tan pronto rosas como verdes o blancas.

Y ¿qué decir de la belleza de las gemas, las perlas y piedras que no sólo poseen utilidad, sino un aspecto cuya sola visión nos maravilla? He aquí la tierra esmaltada de flores. ¡qué espectáculo más encantador! ¡qué deleite para la vista! ¡qué fuente de emociones! Miramos las encendidas rosas, los cándidos lirios, las violetas purpúreas y admiramos no sólo su hermosura, sino el maravilloso origen de su esplendor: ¡cómo la sabiduría de Dios logra hacer salir tanta belleza cromática del polvo de la tierra! Por encima de todo, ¿no es el verde lo que arrebató al alma de los que contemplan, cada nueva primavera³⁴, a los gérmenes producir una nueva vida y dirigir sus juveniles capullos hacia el cielo, brillando hacia la luz, como si fueran la imagen de nuestra resurrección? (Víctor II)

Luego de escuchar estas bellas palabras pasemos a un serio contraste en el que habremos de toparnos con el nadir de la creación, oscuro, misterioso, a veces diabólico y cargado de maldad, pero a veces también como matriz receptora y generadora de todas las formas materiales. Adentrémonos pues en el mundo de la materia, en la selva oscura dantiana, en la Gsta Floresta artúrica, en las fauces de la bestia marina, en el cuerpo gigantesco de la serpiente primordial.

³⁴ ‘primavera’ traduce aquí *vere novo*; el primer verdor del cual también ya hemos hablado.

«El centro del pensamiento medieval no fue Cristo sino Satán. Satán es la creación medieval más importante, el orquestador de toda la sociedad feudal» (The Medieval Imagination 15). Estas osadas palabras de Le Goff dejan ver claramente la pugna que libró Dios durante toda la Edad Media. Pero no solo ello, también dan cuenta de algo más, mucho más importante, de lo que quizá el francés no fue del todo consciente y es que si fue el mal el que llevó la batuta dentro del comportamiento social, ello se debe a que, antes, el creador dispuso en su más adorada criatura el don de la libertad. «No te he hecho ni celeste ni terrestre, ni mortal ni inmortal, a fin de que seas tú, ¡oh Adán!, quien a la manera de un buen pintor o de un hábil escultor, remates tu propia forma» (Mirandola).

La libre elección provoca que el supremo estafador necesite de la inocente o quizá ambiciosa criatura para inmiscuirse en escena, del mismo modo que el astuto zorro depende de un cuervo vanidoso para acceder al deseado manjar. Sin libertad, el mal no es posible; la libertad del hombre es el verdadero trasfondo del problema del mal. Como muy bien lo recuerda Ricoeur en su obra sobre la voluntad, para que el mal sea posible es necesario que algo o alguien lo «ponga» en el mundo, le abra las puertas del recinto encantado de la vanidad. «Comprender el mal por medio de la libertad... vincula el mal con el hombre, no solo como su lugar de manifestación, sino como su autor... Así, no solo es verdad que la libertad sea la razón del mal, sino que la confesión del mal es también la condición de la consciencia de libertad» (Ricoeur 17). Este preámbulo deja claro que hablar de la materia remitirá irremediabilmente a abordar el tema del mal. Pasemos entonces al estudio de esa substancia

misteriosa que ha querido identificarse siempre con el mal pero que como veremos, goza de un doble rostro. Si volvemos a Platón, encontraremos como antesala de la creación en el *Timeo*

aquello que debe recibir en toda su extensión las imágenes de todos los seres eternos...madre y receptáculo de lo que es generado...especie invisible y amorfa que participa de lo inteligible de una manera particularmente paradójica y difícil de comprender...captable sólo por medio de un razonamiento bastardo, sin la ayuda de la sensación o de la inteligencia»[51a-52b]³⁵.

Es esta la *khōra* platónica, especie de gran océano y madre primordial que como espejo formidable refleja en su superficie todas las formas inteligibles para dar paso así a la creación de las formas sensibles. El mismo Platón juega con la idea de la *khōra* como madre [56d], nodriza [49a,52d] y receptáculo femenino [49a] de las formas inteligibles masculinas para con esta unión y su mezcla resultante —tercer elemento sintético— generar el cuerpo y alma del mundo. Esta *khōra*, primera materia, «causa errante», posee una propiedad que le hace resistirse al orden: la necesidad. Por causa de esta necesidad, los cuatro elementos permanecen en movimiento constante y desordenado.

Esto será lo que haga posible más tarde la identificación de esta gran sustancia informe con la serpiente destructiva y el caos. Los varios casos de santos domando a los dragones que

³⁵Extraído de: (Platón 2010. 255)

durante años previos aterran y asolan poblados encuentran aquí simpatías. Platón dice que esta agitada necesidad material termina «siendo dócil siempre en la medida de lo posible», es decir, se deja llevar de buen grado por lo que dicte la inteligencia[56c]. La *khōra* platónica fungirá como arquetipo para que cada uno de nuestros autores hable en adelante de la materia prima. Aristóteles la identifica con su *hylé* [Fs IV 2, 209b] y a partir de aquí el nuevo término pasará a Europa dejando atrás el uso de la palabra platónica. Pero hace falta notar algo importante: hasta aquí —Aristóteles incluido— no existe una visión peyorativa de la materia. Su carácter de necesidad errante no la hace ni buena ni mala. El antagonismo de causas no se traduce a conflicto bipolar irreconciliable, todo lo contrario: ideas y materia son ambas, esencias *sine qua non* en la construcción del cosmos, que lejos de luchar se acogen en fértil abrazo creador. Es con Plotino cuando las cosas se cargan de tintes radicales que muestran ya una oposición evidente del Ser emanando del Uno, enfrentado con la materia en los límites más bajos de la existencia e identificada al No-Ser, la forzosidad y el mal. Para Plotino, una materia absolutamente alejada del manantial del que toda existencia emana, queda necesariamente degradada:

sin medida, ilimitada e informe, absolutamente inestable [...] sustancia que subyace a las figuras, formas, estructuras, medidas y límites, que no posee bien alguno, ésa es precisamente la sustancia del mal... impárticpe de la forma que pone orden y reduce a medida [...] privación de bien y pura carencia, vuelve semejante a sí a todo aquello que tome contacto con ella [...] En el continuo descenso y alejamiento

del Bien, el mal es el término final después del cual ya no podría originarse cosa alguna [...] Esto es la materia, que ya no tiene nada de Aquel. Y en esto consiste la forzosidad del mal (Eneada primera 109-115)

Sin embargo, no creamos que Plotino se aleja mucho del maestro, dejando a la materia sin su cualidad de causa primordial apegada al concepto de *khōra*. También para el neoplatónico hay una materia inteligible, más allá del paso del tiempo, produciendo siempre lo sensible:

La materia inteligible, lo mismo que las ideas, son engendradas pero no tienen un comienzo en el tiempo. Producidas de siempre por un principio, no se hacen continuamente, cual ocurre con las cosas del mundo sensible, sino que existen desde toda la eternidad, como acontece con el mundo inteligible... La alteridad inteligible está produciendo siempre a la materia, como su principio y movimiento primero... En cuanto a los que llaman sustancia a la materia, hablarían con rectitud si se refiriesen a la materia inteligible, sustancia completa y toda ella plena de luz... Vaya por delante, sin embargo, que hemos revelado más de lo que convenía sobre la materia inteligible (Eneada segunda 95)

Dionisio se encargará de hacer la *traslatio* hacia el cristianismo dejando a un lado la materia y tomando en cambio todas sus cualidades para hablar acerca del mal como ausencia, debilidad y desatino. Así, lo que Plotino define como materia, Dionisio lo hace con el mal:

el mal, ya en las inteligencias, ya en las almas o en los cuerpos, es una debilidad, una falta en la constitución buena por naturaleza...el mal procede de cierto movimiento desordenado y erróneo...el mal es una carencia...es algo que se aparta del camino, privación, deficiencia, debilidad, incongruencia, error, irreflexión, fealdad, muerte, insensatez, irracionalidad, imperfección, inestabilidad, falto de causa, indeterminado, estéril, inerte, débil, desordenado, diferente, ilimitado, tenebroso, carente de sustancia, y lo que de ninguna manera y nunca es ser. (Obras completas. 54-57).

Bien, hasta ahora tenemos una materia prima como principio receptor de las formas inteligibles y generador de las sensibles. Causa errante, de movimiento desordenado oponiéndose al orden, pero a su vez, relativamente dócil y dejándose dominar de buena forma y en la medida de lo posible por la inteligencia. Luego, Plotino nos hizo ver además de la materia inteligible —sustancia toda ella llena de luz— otra ya no primordial y luminosa sino cargada de oscuridad, desorden y carencia. Pero hasta aquí el hombre no ha entrado en escena. Cuando ello suceda la materia encontrará nuevas condenas y asimilaciones negativas. A imagen del cosmos, también el individuo llevará por dentro una serpiente que aquietar y dominar y el combate no siempre será tan sutil como el que promueve la hagiografía; cuando el hombre no es santo, los apetitos y el descontrol lo dominan muy a menudo. Así, para Platón la condena de la materia está en el hecho de que inclina al hombre a por un lado, voltear la mente hacia la ilusión y el engaño y, por otro, atender los apetitos irracionales que surgen de la propia

necesidad de la materia [Rep. IV 439d], afectando con ello el desarrollo de la personalidad. Este es el porqué de la necesidad de entrenar el espíritu y fortalecer la voluntad para dominar las pasiones que solo provocan guerras y conflictos internos en la «ciudad» o consciencia del ser humano. Plotino a su vez hablará de la oscuridad impenetrable de la materia, donde la razón no puede abrirse paso pues no tiene forma de distinguirla:

El cuerpo es siempre un todo compuesto de forma y de materia. La inteligencia descubre su carácter dual, y procede a su división hasta llegar a un término simple que ya no puede ser analizado, y camina así hacia la profundidad del ser. Pero he aquí que la profundidad se confunde con la misma materia, y la materia toda se vuelve sombría; la forma le trae la luz, y esa forma es lo que ve la inteligencia. Viendo esa forma, la inteligencia considera que la oscuridad queda situada bajo la luz, distinguiendo así la oscuridad propia de la materia (Enecada segunda II, 4).

Pronto veremos esa oscuridad, confusión e impenetrabilidad plotiniana asociada con la materia encontrar manifestación en el bosque medieval, espacio temido y valorado como la frontera que al traspasarse enfrenta al hombre con la aventura, lo desconocido y la perdición. Veremos también que este mundo de confusión y tinieblas responderá simbólicamente con la gran fachada occidental de la catedral, en la que cruzar el umbral significa dejar atrás un mundo viejo, morir para renacer y dejarse engullir por las fauces de la formidable bestia marina.

Esta materia que hace perder el camino encontrará por supuesto palabras de honor en la pluma del poeta:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
Che la diritta via era smarrita.
Ahí quanto a dir qual era è cosa dura
Questa selva selvaggia ed aspra e forte,
Che nel pensier rinnova la paura!
Tanto è amara, che poco è più morte;
Ma per trattar del ben ch'i'vi trovai,
Dirò dell'altre cose, ch'io v'ho scorte.
I' non so ben ridir com'io v'entrai;
Tant'era pien di sonno in su quel punto,
Che la verace via abbandonai³⁶. [Inf. 1-12]

También Hugo de san Víctor agregará respecto a la somnolencia e incontinencia que pierden al individuo:

el espíritu, adormecido por las pasiones del cuerpo y arrastrado fuera de sí mismo por las formas sensibles, se olvidó de lo que había sido y, pues no recuerda que haya sido ninguna otra cosa, no cree ser nada excepto lo que parece. Pero a través de la formación nos restablecemos, de manera que reconocemos

³⁶ «En medio del camino de la vida, errante me encontré por selva oscura, en que la recta vía era perdida. ¡ay, qué decir lo que era, es cosa dura, esta selva salvaje, áspera y fuerte, que en la mente renueva la pavora! ¡Tan amarga es, que es poco más la muerte! Mas al tratar del bien que allí encontrara, otras cosas diré que vi por suerte. No podría explicar cómo allí entrara, tan soñoliento estaba en el instante en que el cierto camino abandonara». Extraído de: (Alighieri, La Divina Comedia 3,4)

nuestra naturaleza y aprendemos a no buscar fuera lo que podemos encontrar en nosotros mismos» (Didascalicon. De studio legendi I, 1).

Para el victorino, la materia ciega al espíritu y seduce el alma; razón y deseo se ven ambos contaminados por su atracción. La propuesta del de París, siguiendo la de su maestro helénico, consiste en combatir a las tinieblas de la ignorancia con la luz del conocimiento, y a la materia concupiscente con la práctica de la virtud. Sin embargo, a pesar de toda esta negatividad alrededor de la materia, hay que ser conscientes que ello no significa desprecio por el mundo y la naturaleza. La iglesia tuvo que enfrentar una tremenda resistencia que hacía del mundo una prisión decadente y hostil, así como del mal un eterno contrincante divino en igualdad de poderes. Toda la filosofía neoplatónica que hace posible el surgimiento de las catedrales góticas abreva de una fuente limpia, donde la naturaleza es buena como obra divina y donde el cuerpo no es prisión sino hogar de la divinidad. Se ha dicho a menudo que para el gran filósofo ateniense corporalidad es sinónimo de bajeza, menospreciada por su cualidad efímera y corrompible, pero necesitamos tener cuidado con atribuir más de la cuenta a lo que Platón desdeña. Ya desde Plotino vemos preocupación en este mismo sentido:

El odio que sienten hacia esos seres y, sobre todo, a la naturaleza del cuerpo, ¿se deberá a que han oído que Platón reprochaba con frecuencia al cuerpo el ser un obstáculo para el alma, atribuyendo a todo cuerpo una naturaleza inferior? Sería preciso que quitasen al mundo, con el pensamiento, su propia

corteza corpórea y que vieses entonces todo lo que queda de él: esto es, la esfera inteligible que encierra en sí la forma del mundo... Vayamos, sin embargo, de estas bellezas a la belleza del mundo inteligible, y cesemos en nuestro menosprecio a las cosas de aquí abajo (Eneida segunda II,9)

En el fondo, lo que Plotino, Platón y sus sucesores critican no es la materia en sí misma sino la incapacidad de traspasar la pura visión de esa materialidad, quedando dominados por su apariencia y necesidad de satisfacción. El reclamo no va hacia el demiurgo y su obra sino hacia el hombre incapaz de por un lado, comprender que más allá de los cuerpos hay principios que les rigen y componen y, por el otro, imponerse ante el instinto que clama por saciar apetitos corporales. El esfuerzo va enfocado a abrir los ojos de quienes con mentes y voluntades perezosas fracasan al enfrentar la barrera de la corporalidad y la imagen. Pero la obra de Dios es buena y bella, tomando por modelo para su fabricación la forma inteligible. «Platón hace surgir de la *khōra* un mundo viviente y armónico por el acto libre de una inteligente y trascendente bondad³⁷». Dionisio afirmará que «el mal no está en los cuerpos...el cuerpo ni siquiera es causa de mal para el alma» (Obras completas. 54). «Hay en el Pseudo Areopagita un propósito manifiesto de reconocer la naturaleza en sí misma como buena, no con el estigma de corrupción que le impone la teología³⁸». Hemos escuchado las palabras de Hugo al referirse a

³⁷ Palabras de José M^a Zamora Calvo en su Introducción al Timeo: (Platón, Timeo)

³⁸ Teodoro H. Martín en la introducción a (Areopagita, Obras completas. XXXIII)

la colorida naturaleza y en ellas no hay sino amor ante la obra del creador. También DUBY menciona algunas palabras interesantes que sirven muy bien para apoyarnos:

la catedral lucha contra los cátaros, negadores de la creación, de la encarnación...sin condenar, no obstante, la materia, sin alejarla de Dios ni oponérsela como un principio diferente y hostil...la teología de Dionisio el Areopagita ofrecía un punto de equilibrio. Mostraba la naturaleza originándose en Dios y volviendo a él para completarlo ...Iluminadas, colmadas completamente de su presencia, las criaturas no son, sin embargo, nada más que su reflejo...la materia contribuye al esplendor de Dios; lo glorifica y permite conocerlo...Aceptando la naturaleza, las bestias salvajes, el frescor del alba y las viñas maduras, la Iglesia de las catedrales podía atraer hacia sí a los caballeros cazadores, a los trovadores, a las antiguas creencias paganas en el poder de las fuerzas agrestes. El asceta San Bernardo ya lo había afirmado, audazmente: "Veréis con vuestros propios ojos que se puede extraer miel de las piedras y aceite de las rocas más duras" . Al rehabilitar la materia, la teología católica destruía el fundamento mismo del catarismo y fue tal vez el cántico franciscano de las criaturas que obtuvo sobre la herejía las victorias decisivas. Celebrando a Dios en su acto creador, los teólogos inscribieron en el pleno centro del arte de las catedrales, la imagen reconciliadora del universo visible. (190, 191).

Finalmente, para quien se empeñe en decretar que Platón habla sin ninguna duda acerca de la minusvalía de la corporalidad y los estorbos que produce al alma, haríamos bien en pedirles que

distinguiésemos dos conceptos esencialmente distintos: *soma* y *sarx*; esta última siendo la degradada cáscara superficial que de los huesos se desprende, putrefacta, en cuanto la inteligencia superior se separa de ella. Pero los cuerpos, *strictu sensu*, se refieren a toda la manifestación, incluidos los astros y las criaturas celestiales y en ese sentido habla Plotino cuando pide que con el pensamiento seamos capaces de distinguir la inmensa corporalidad más allá de la epidérmica realidad que distinguen los sentidos. En última instancia, el cuerpo humano termina siendo el campo concreto de la existencia donde cada individuo afirma o niega su relación con el creador, en base a la decisión que tome su voluntad e inteligencia. Bien y Mal, orden y desorden, construcción y destrucción son direcciones hacia las que apunta el alma para con ello marcar su propio destino. Esta psicomaquia será un tema protagónico en las representaciones litúrgicas, como hemos visto con Hildegarda y su *Ordo Virtutum*. También en las portadas de las catedrales, enfrentando a las virtudes y los vicios, o a través de la psicostasis donde el alma es pesada para que sus actos decidan el último paraje. La salvación o condena, entonces, no dependen ni de Cristo ni de su fatal enemigo, sino del libre ejercicio de la voluntad humana. Ejercer esa voluntad es el misterio de la vida y el creador, en su amor incondicional, se ofrece a sus criaturas quedando a merced de su libre determinación, para perderles o recuperarles para siempre.



Fig. 12. El juicio y psicostasis. Catedral de Notre-Dame de Bourges. © Marco A. López Sánchez.

2.5. *Ars sine scientia nihil est. De artesanos y geómetras.*

Hace tiempo, cruzando el bosque de Fismes, oí a dos hermosos robles hablar entre ellos, alabando a Dios que los había hecho inamovibles en el lugar donde nacieron. Ahora, en la proa de un navío, uno hace la guerra a los turcos en el océano. El otro, cortado por mis órdenes, atravesado en la torre de Laón sostiene a Jehanne, la buena campana, cuya voz se escucha a diez leguas. Violaine, en mi oficio no se tienen los ojos

cerrados. Reconozco a la buena piedra bajo los enebros y a la buena madera como el pito real³⁹ (Claudel 38)

El oficio de la construcción —albañilería o masonería por la terminología francesa— es uno que se ve nutrido desde al menos dos fuentes distintas. Por un lado, está la instrucción recibida en los gremios; el trabajo constante sobre la piedra bajo la guía del maestro supervisor. Es este un trabajo práctico, técnico, en el que se aprende gracias al esfuerzo y sudor en la frente. La segunda vía lleva a tomar asiento y escuchar atentamente una enseñanza teórica, que habrá de revelar los principios que gobiernan la materia que se trabaja, así como la forma de ordenarla. Esta es la vía del hombre de ciencia, libre y noble educado dentro de un colegio en las artes liberales del *quadrivium*. La pregunta que necesitamos formularnos es si el arquitecto medieval fue un maestro de obras capaz de levantar las catedrales gracias a su amplísima experiencia en distintas edificaciones o si por el contrario, fue un hombre de pipa y guante que, al lado del rey, se paseaba por la obra mostrando los avances y ordenando a los subordinados qué y cómo hacer desde la seguridad de tierra firme. Nosotros, basados en cuanto hemos dicho hasta ahora, consideraremos como hipótesis un arquitecto de sabiduría mixta, compuesta por dos formas de conocimiento complementarias. Esta premisa no niega la existencia de maestros artesanos dedicados por completo al *ars*, ni de arquitectos formados exclusivamente en una escuela en la *scientia* del

³⁹ Se refiere al *picus viridis*, ave común en la Francia medieval que gusta de hacer sus nidos en troncos de buena madera.

quadrivium. Sin embargo, si decidimos postular al encargado de las obras góticas como un intermediario entre dos disciplinas nuestra razón no es caprichosa; responde al apoyo de fuentes que nos dejan ver por un lado a los arquitectos resbalando por andamios encontrando con ello muy cerca la muerte, o acompañando a los obreros al bosque en busca de altos y macizos troncos o a la cantera en busca de las piedras que servirán para dar forma a la casa del Señor; y por otro lado, a aquellos geómetras capaces de encontrar el punto dentro del círculo y ordenar con principios rectores el todo como una unidad perfecta en la que cada parte guarda relación armónica o simétrica, esto es, literalmente, una «cualidad con medida».

Ahora bien, es evidente que el arquitecto medieval al recibir instrucción en el *quadrivium*, conocía bien la filosofía neoplatónica y aunque fuese hombre sin casulla pensando en las bóvedas sexpartitas y en los arbotantes como nuevos elementos de transmisión de cargas, su visión de la geometría estaba absolutamente rodeada con un halo de sacralidad. Por lo tanto, podemos afirmar que todos ellos fueron muy conscientes —como lo fue Suger— que detrás de todo cuadrado o cubo había principios ordenando esas figuras y obedeciendo a una forma superior intelectible y eran estos principios lo que querían en sus obras manifestar. Para estos creadores, la verdadera arquitectura debía cimentarse en un saber científico que soportase y diese forma a la obra artística, a imagen del demiurgo original: este es el verdadero significado de la frase *ars sine scientia nihil est*. Recordemos una vez más que en la Edad Media la razón es quien permite encontrar el punto en el círculo que si se conoce todo irá

bien y sino todo será en vano. De esta manera, una vez más la arquitectura puede identificarse con la música como ciencias hermanas: Le Goff recuerda a Guillermo de Passavant —obispo de Le Mans del siglo XII quien consagrará el coro gótico de esa catedral— diciendo que el arquitecto es como un compositor musical; saber música era saber el orden de todas las cosas (Medieval Civilization 333).

Umberto Eco nos recuerda a su vez cómo Boecio dice que «el músico es el teórico, el conocedor de las reglas matemáticas que gobiernan el mundo sonoro, mientras el ejecutante a menudo no es sino un esclavo desprovisto de pericia y el compositor un instintivo que no conoce las bellezas inefables que solo la teoría puede revelar. Solo aquel que juzga ritmos y melodías a la luz de la razón puede decirse músico» (Arte y belleza en la estética medieval 44). Llevado a la arquitectura, los artesanos que no gozan del conocimiento de la ciencia de la geometría son como el intérprete de Boecio, y el maestro de obras como el compositor instintivo; solo aquel que juzga ritmos y volúmenes a la luz de la razón puede decirse arquitecto. Vitrubio lo explica muy bien:

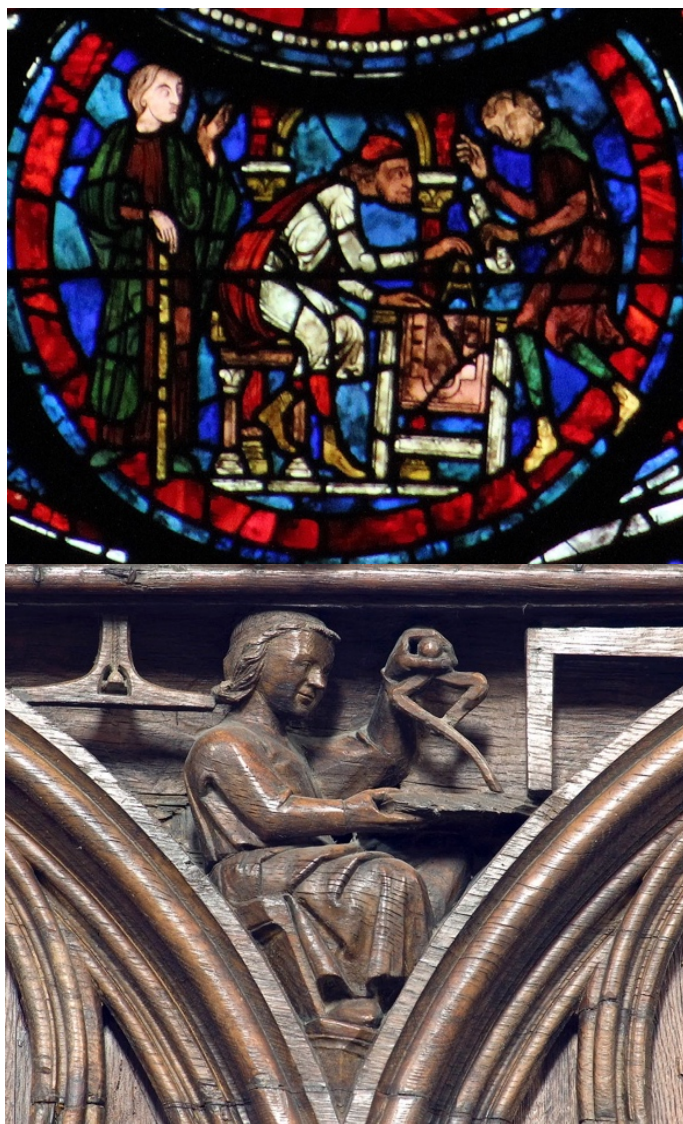


Fig. 13. El arquitecto trabajando con herramientas y planos. Izq. Notre-Dame de Chartres. © Marco A. López Sánchez. Der. Coro de la catedral de Poitiers. Extraída de: <http://www.medievalart.org.uk/>

La arquitectura es una ciencia que...surge de la práctica [ars] y el razonamiento [scientia⁴⁰]....La práctica consiste en una consideración perseverante y frecuente de la obra que se lleva a término mediante las manos, a partir de una materia, de cualquier clase, hasta el ajuste final de su diseño. El razonamiento es una actividad intelectual que permite interpretar y descubrir las obras construidas, con relación a la habilidad y a la proporción de sus medidas. I:I,1 (25)

Vemos entonces la importancia que guarda la ciencia como cimiento *sine qua non* del arte medieval; la inseparable relación de una teoría ideal o «actividad intelectual» apoyando una praxis «perseverante y frecuente» gracias a las cuales se logra dar forma y proporción a la materia. Ya desde Plotino y los clásicos se deja ver la hermandad de técnica y ciencia como saberes imprescindibles uno del otro:

Dios está presente en todas las cosas y se encontrará, por tanto, en nuestro mundo, en cualquier modo de ser que se le atribuya. De manera que el mundo tendrá participación en Dios... ¿podría concebirse un músico que, conociendo los acordes musicales percibidos por la inteligencia, no se sintiera conmovido escuchando los acordes sensibles? ¿Existe acaso algún experto en la geometría y aritmética que, conociendo la simetría, la proporción y el orden, no desee verlos con los ojos del cuerpo?... Debemos reconocer la imagen, en lo sensible, de algo que es inteligible. De esta experiencia se origina el amor. (Eneada segunda II,9)

⁴⁰ Los corchetes son nuestros.

Esta cita deja ver no solamente el amor hacia el mundo sensible como signo de aquel inteligible sino la imposibilidad de reconocer un geómetra que no sienta la vehemente necesidad de expresar en la materia moldeable los principios causales que por detrás de ella subsisten. Llegamos aquí a otro factor fundamental: Vitrubio y Plotino nos dejan ver que para el espíritu medieval el trabajo adquiere una dimensión sacra como vehículo restitutorio del alma y del cuerpo: el fin último es justamente trabajar la materia; transformar la piedra para que deje de ser un objeto brutal y sin forma y se convierta como un gran todo en una inmensa piedra cúbica, ya no como asiento de ningún obispo sino de la propia divinidad. La piedra —la materia en última instancia— deviene el propio individuo. El artesano, al trabajar y transformar la piedra, encuentra los medios que le permiten conocerse y transformarse a sí mismo.

Piedra y ser humano encontrarán analogías sorprendentes incluso dentro de la liturgia con las ceremonias de iniciación o bautismo repitiendo fielmente las mismas fórmulas y principios que aquellos practicados en la consagración del altar, la piedra fundamental o el templo mismo. Con esta exaltación del esfuerzo laboral, la teoría queda establecida en un primer nivel como fundamento de la praxis, perfectamente comparable con la purificación plotiniana, la zarza gregoriana, la *nigredo* alquímica o la *cogitatio* victorina⁴¹ que preparan al individuo para seguir adelante en la obtención de la gran obra. Pero la práctica del oficio artesanal brinda al arquitecto-artesano una herramienta de

⁴¹ Ver el apartado *Lux et mater* en este mismo trabajo.

catarsis que le permite ir más allá de la razón y encontrar con ello la iluminación y la contemplación teofánica. De aquí la necesidad del arquitecto por ensuciarse las manos para conseguir a completa imagen y semejanza del demiurgo la consumación de un acto creador que llene de sentido su vida. Sobra decir que cada gremio encontrará en la materia prima que moldean analogías similares que le permitan hacer de su trabajo una herramienta de purificación liberadora. Y con ello, haciendo del trabajo una imitación de la naturaleza a través de la cual se reencuentra a Dios, pierde toda posibilidad de convertirse en castigo o de ser comprendido como elemento negativo. Para el siglo XII, con el crecimiento de las ciudades y el desarrollo exponencial de las actividades artesanales, la mecánica adquirirá inmensa importancia. Hemos visto ya cómo Escoto Erígena la había considerado parte fundamental de la filosofía y cómo Hugo de san Víctor recogerá esta estructura repitiéndola íntegramente en su *Didascalicon*.

Vicente de Beauvais tendrá poco tiempo después el atrevimiento de incluir en el corpus filosófico a la ciencia de la alquimia. Así, en un mundo con una omnipresencia divina, con los oficios llenando de vida las ciudades, cada uno encontrará uno o varios santos patronos encabezando y protegiendo sus gremios. Las cofradías de talladores de piedra y albañiles adoptaron a los *Quatuor Coronati*, esto es, arquitectos o maestros albañiles martirizados bajo el imperio de Diocleciano (Ghyka, El número de oro II 62)⁴² reivindicándolos como «hermanos» afiliados a sus

⁴² Los nombres de los santos son: Castor, Sinforiano, Claudio y Nicostrato.

corporaciones. De esta manera, entre un grupo afortunado adiestrado en la teoría científica y un pueblo dedicado al quehacer artesanal cada vez más demandado, brota en medio de estos dos mundos el arquitecto medieval: *magister lapidum, doctor lathomorum*.

Tanto Le Goff como Duby dedican algunas palabras a esta figura, pero para ellos la conciliación *ars-scientia* parece imposible. Menciona Le Goff (Medieval Civilization 219) que de entre todos los técnicos artesanos fue el arquitecto quien gozó siempre de mayor prestigio y será en el período gótico cuando el arte de la construcción se vuelva no solo una tarea de obreros aprendiendo el oficio *in situ* sino ante todo una ciencia en la que el arquitecto o maestro de obras pase de ser un mero artesano a volverse un teórico apartado de las piedras y cercano en cambio al compás. Para el francés, habrá hasta el fin de la Edad Media un enfrentamiento constante entre ambas figuras. Duby no se inclina por el duelo de poderes sino más bien por una escisión en la que el maestro albañil, con los bolsillos cargados, decide empezar a dirigir los trabajos ya no con el ejemplo cercano y fraterno sino con la lejana voz del mandato superior:

En la época de las primeras misiones de dominicos y franciscanos, se elevó por sobre las ciudades, una nueva generación de catedrales...Los capítulos confiaban ahora la dirección de estas construcciones a técnicos, que pasaban de una a otra según el ritmo de los encargos...capaces de aplicar fórmulas teóricas y de concebir en abstracto el conjunto del edificio. Los <doctores en piedras> habían asimilado la ciencia

de los números que se enseñaba en las escuelas. Se llamaban a sí mismos «maestros» y de este modo se sentían ligados a la universidad. En realidad, los edificios que tenían que levantar inscribían en la materia inerte el pensamiento de los profesores y sus progresiones dialécticas (187,188)

los poderes de creación se transfirieron a los especialistas, los maestros de obras cuya fortuna comienza entonces. Estos hombres estaban ahora situados por encima de los simples artesanos a los que dirigían. No acarreaban más las piedras e incluso no las esculpían más con sus manos. Manipulaban el compás, presentaban a los canónigos. minuciosamente dibujado en el pergamino, el proyecto del futuro edificio. «Algunos trabajaban con la palabra», dice entonces un predicador. «En estas grandes construcciones de ordinario hay un maestro principal que los dirige con la palabra y que casi nunca trabaja con sus manos. Los maestros de los albañiles con la regla y el compás en mano, dicen a los demás: 'Talla por aquí'. No trabajan, pero reciben los salarios más altos». Estos hombres conocían admirablemente su oficio. Vivían próximos a los doctores de teología, sus pares, quienes les hacían compartir su ciencia de los números y las ordenaciones dialécticas. Pero estos hombres no eran sacerdotes. Estaban más preocupados por problemas de dinámica y de estática. Cuando inventaban algo nuevo, lo hacían como virtuosos y ya no como místicos. (230,231).

Hagamos algunas observaciones a las palabras de los franceses. En primer lugar, Duby está ya en el siglo XIII; habla de una realidad con casi cien años de ventaja temporal en la que las fortunas de los maestros de obras ya están consolidadas. En este

sentido, sus palabras no contradicen nuestra hipótesis; pudo haber un siglo de transición —siglo XII— entre un oficio práctico-teórico y otro exclusivamente teórico. Además, si somos conscientes de que para mediados del siglo XIII el arte gótico comenzará a ver su declinación simbólica para adoptar en cambio una visión mucho más superficial, racional y apartada del mundo y el pensamiento neoplatónico, es muy lógico suponer aquí la aparición de varios arquitectos que apartados del principio superior que ordena las formas materiales, hayan vuelto la vista hacia la superficialidad y concentrado sus esfuerzos en producir un arte absolutamente mecanizado, vaciado de contenido sustancial, con horror al vacío, en el que ya no tiene sentido manipular en primera persona la materia prima. Ahora bien, respecto a las palabras de Le Goff debemos expresar nuestro rotundo desacuerdo en querer hacer del siglo XII el momento de surgimiento de los arquitectos como hombres de ciencia. ¡Qué habrían pensado Fidias, Ictino, Calícrates, Apolodoro de Damasco, Vitrubio, Antemio de Tralles, Isidoro de Mileto y tantos otros grandes ante semejantes aseveraciones!

Nos parece que a lo que se refiere Le Goff es a que, hasta antes del gótico, durante la Alta Edad Media, la construcción de edificios estaba las más de las veces encargada a artesanos que adquirirían su saber solo por la práctica de su oficio, sin recurrir a ningún conocimiento teórico que sustentara sus obras. Aun así, consideramos muy arriesgadas estas afirmaciones; la reivindicación de la mecánica por Escoto en el siglo IX da muestra palpable de la fuerza con la que para entonces ya contaban estas artes. Lo que sí podemos aceptar es que será ahora, en el período

gótico, cuando las nuevas fortunas de mercaderes y artesanos, la propia nobleza y toda la dinastía regia de los capetos se lancen a patrocinar la construcción de nuestras grandes catedrales y con ello la figura del arquitecto tome cada vez mayor fuerza y prestigio.

El planteamiento de Le Goff tampoco compagina con el de Matila Ghyka. Es este último quien sostiene que el arte de la construcción encuentra refugio durante toda la Edad Media en el interior de los monasterios y de forma particular en aquellos que guardan la regla de san Benito (El número de oro I). Para el matemático, la arquitectura fue siempre considerada una ciencia sagrada y regia, ligada a las familias más poderosas y reservada a quienes formasen parte de los colegios, logias o corporaciones en donde se enseñaba. En opinión de Ghyka, todas las asociaciones dedicadas al arte de la construcción encontraron siempre el apoyo y simpatía de los grandes personajes y si se dan privilegios a ellas es porque la misma nobleza y en ocasiones el mismo rey forman parte de las mismas como miembros honorarios, como fue el caso de Carlos II el calvo y más adelante de muchos otros reyes de Francia y el resto de Europa (El número de oro I 63-72). Estos detalles no carecen de importancia pues dejan ver dentro de la construcción de las catedrales una figura no necesariamente religiosa con mucho poder de decisión; en última instancia, la simbología encuentra muchos nichos donde refugiarse y sin lugar a duda la concepción arquitectónica juega un papel tan importante como el de la iconografía.

Hagamos ahora un poco de justicia en la memoria histórica mencionando brevemente algunos nombres sin los que la arquitectura gótica no habría sido posible. Esto nos ayudara a abonar en contra de las muchas voces que se han empeñado en hacer de la construcción de los edificios medievales un juego ajedrezado en el que las piezas blancas y eruditas de la teología aparecen frente a las negras e ignorantes de la artesanía. Desde este punto de vista, es el hombre de iglesia el único con voz en la ejecución de los trabajos, dejando a los artesanos ni siquiera como contrincante en el juego de mesa sino como auténticos peones mudos a entera disposición de los primeros. Pero se olvida que no es a ellos a quienes responden los peones, sino a una pieza que no está incluida en el tablero; ni rey ni reina, ni obispo (alfil) ni caballero; quizá la torre sería el mejor elemento para representar a nuestros arquitectos, no como fortalezas sino como los hacedores de estas, participando así activamente en el juego medieval. Le Goff concuerda con nosotros al decir que el clero impone el tema a representar pero el artista encuentra libertad dentro del marco que le corresponde tallar, esculpir, traer a manifestación (Medieval Civilization 353). Así ha sido siempre y no vemos por qué empeñarse en querer ver aquí otra realidad: un artista sin libertad de expresión es tan absurdo como un clérigo sin libertad de canto. Es Jessica Jaques la que nos brinda aún mayores fuentes haciéndonos ver al propio Guillermo Durantus tomar la palabra por los clérigos para revelarnos palabras sorprendentes:

De acuerdo con la voluntad de los pintores, se pintan diversas historias, tanto del Nuevo como del Antiguo Testamento, pues

pintores y poetas han gozado siempre, de manera justa, de una cierta licencia (Pi 231)⁴³.

Jessica incluye una nota a pie de página muy atinada: Licencia traduce aquí el término latino *potestas*. Esta última frase del párrafo resulta muy interesante puesto que reconoce una cierta libertad de intención y de factura por parte de los poetas y los pintores (Pi 231).

Finalmente, para rematar la falaz exclusividad de la Iglesia como autora del mensaje iconográfico, recordemos que los programas de las catedrales no se reducen a un temario teológico. Política y sociedad en general encontrarán espacio de manifestación en esculturas y vitrales. Reyes, obispos, abades, artesanos, filósofos, saltimbanquis, naturaleza y cosmos verán todos su pulcro reflejo en algún lugar del templo. Una vez más, esto deja ver la trascendencia de la catedral más allá de las fronteras religiosas, así como su influencia en cada grupo de la sociedad que le dio vida.

Los decorados de la catedral no solo narran la historia del cristianismo sino también la historia de la población y de las actividades de sus vecinos. La catedral fue un museo en cuyas paredes estaba tallado el documento vivo de la vida de la población. La iconografía no sólo incluyó temas religiosos, la catedral fue una enciclopedia visual, cuyos temas cubrían todo el campo de conocimiento humano (Fleming 126).

⁴³ *Rationale divinorum officiorum*, I, 3.

Con esto dicho, pasemos una pincelada fugaz alrededor de los arquitectos. Empecemos por nombrar a Guillermo de Sens, encargado de dirigir los trabajos de reconstrucción en el coro de la catedral de san Esteban, en Sens, y quien muy pronto se hizo de fama más allá de las murallas de la ciudad. Algunos piensan que el mismo Suger pudo haber solicitado su apoyo en la realización de Saint-Denis, pero esto no podemos afirmarlo. El prestigio de este arquitecto hace que le sean encargados los trabajos en la catedral de Canterbury. Los parecidos entre esta y la primera saltan a la vista y para Viollet le Duc no dejan lugar a duda que fue concebida por la misma mente. Le Goff recuerda al monje Gervasio de Canterbury maravillado con Guillermo quien construye máquinas ingeniosas para cargar y descargar las piedras y el mortero (Medieval Civilization 202). El mismo Gervasio nos hace ver la otra cara de este arquitecto mostrando en él una profunda ambición que le provocará muchos recelos con más de un miembro del clero. Cierta día resbala en la obra y la caída casi le causa la muerte; de inmediato los monjes se pronunciaron afirmando que el incidente había sido sin duda un castigo divino.

Jean de Chelles y Pierre de Montreuil son otras grandes figuras, encargados de las obras en Notre-Dame de París. El primero de ellos fue maestro de obra y escultor. Pierre a su vez era dueño de una cantera; tenía mucha fama y propiedades. Toda su familia fue de arquitectos y con ello podemos distinguir el oficio del masón atado a una herencia familiar. Fue enterrado en la ya demolida capilla que él mismo edificó, de Saint-Germain-des-Pres, lo cual corrobora el nivel social que ocupó mientras estuvo en vida. El tercer arquitecto en nuestra lista es Simon du

Mans, trabajando en Saint-Gatien de Tours. Además de arquitecto, fue escultor y pintor. Su fama llegó al grado de reconocérsele como el «segundo Vitrubio». Martin Chambiges, otro genio constructor, puso sus manos e ideas en las catedrales de Sens, Senlis, Beauvais y Troyes. Se especializó en transeptos. Martin permanece honrado hasta el día de hoy dando nombre a una de las más exclusivas calles de Beauvais, catedral en la que tuvo el privilegio de ser enterrado. Vemos entonces que la figura del arquitecto medieval no se reduce a un maestro de oficio entrenado también en el *quadrivium*. Su ejercer lo lleva a enfrentar todo un cúmulo de saberes que van desde la formación como hombres de ciencia y artesanos hasta los negocios y la administración; directores, inventores, publirelacionistas, comerciantes, dueños de canteras, artistas y geómetras escogidos ya sea por el obispo o en ocasiones incluso por el mismo rey para dirigir los trabajos de la catedral. Y será a sus órdenes y no a las del clero que respondan cada uno de los trabajadores de piedra. Ahora bien, haríamos muy mal en pensar que los encargados de levantar templos a la gloria del Gran Arquitecto del Universo fueron siempre un grupo secular ajeno a la vida religiosa.

Tenemos documentos mostrando a muchos miembros del clero como arquitectos, maestros escultores, músicos, orfebres o vidrieros. De entre ellos sin duda el primero en mencionarse puede ser el propio Suger, quien por medio de sus manuscritos ha dejado claro su profundo compromiso y rol como arquitecto o maestro de obras ante la renovación de su abadía. Si Suger obtuvo o no el apoyo de una mente experta para ejecutar el coro de Saint-Denis puede ser algo que permanezca para siempre como una

incógnita, pero ello no nos aleja de poder afirmar que, aunque así hubiese sido —como de hecho es lo más probable— él mismo fue un bricolero embebido por completo en la consumación de su gran obra. Suger hizo de esta *renovatio* un reto personal que enfrentó hasta sus últimas consecuencias y con ello dio al mundo uno de los mayores y mejores ejemplos de arquitectura en toda la historia de la humanidad. Pero Suger no es el único caso. Ejemplos de monjes y sacerdotes ya como artistas ya como hombres de ciencia hay muchos en la época medieval. El tratado del siglo XII *De diversis artibus* del monje Teófilo es uno de los primeros que da muestras de esos espíritus en busca de dios tanto en la palabra como en el arte. Este documento muestra para Roland Sanfaçon (*Corpus Vitrearum* 18) el modelo perfecto del hombre de ciencias del siglo XII, investigando incansablemente cómo trabajar el cristal para lograr teñirlo «sin rechazar el paso de la luz» a través de su superficie. Todo el tratado, dividido en tres partes, viene antecedido con aspectos religiosos resaltando la importancia de adoptar una disposición del alma en la que, suplicando asistencia, se ofrezca el trabajo como vehículo que acerque al artista con Dios. Y por mencionar uno más en la larga lista recordemos finalmente otro gigante, insaciable buscador de lo numinoso en el quehacer cotidiano: Fulberto de Chartres. Fue probablemente este personaje la más eminente de todas las mentes del poblado francés y ello es mucho decir si recordamos a Thierry, Bernardo, Gilberto de Poitiers y Juan de Salisbury, entre otros. Fulberto no solo fue obispo sino docente de la escuela en todas sus disciplinas y arquitecto en la catedral. Este singular personaje comparte con Suger una paupérrima cuna y ambos

terminaron siendo dos de las más importantes figuras para la historia de Francia y del pensamiento, así como del arte medieval.

Hasta aquí con los arquitectos. Despidámonos de ellos para estudiar el mensaje simbólico de sus obras y repasemos algunas de las ideas que mayor influencia tuvieron en la mente del abad francés que dio inicio al estilo gótico y que habrían de replicarse muy pronto por toda Francia y el resto de la cristiandad.

2.6. *Lux ex tenebris. De giros y contrastes.*

a) *Designatio atrox. Un señalamiento atroz.*

Ya es momento de pisar la catedral, reconocer en sus volúmenes e imágenes las ideas que les dan forma; penetrar sus oquedades cual si fuésemos luz pura y radiante para con ello descubrir su verdadera potencia filosófica. Llegamos a una parte medular en nuestra investigación: somos plenamente conscientes que resumir la complejidad simbólica de la catedral gótica es una tarea que nos rebasa a nosotros y a cualquier razón humana, así que lo que haremos es concentrarnos en dar una breve muestra de cómo es que las ideas expuestas hasta ahora cobran vida de forma concreta primero en Saint-Denis y luego en el resto de sus hermanas levantadas hasta mediados del siglo XIII en el norte de Francia, como parte de un mismo principio y plan rector. No hay tiempo ni espacio suficiente para extendernos en el simbolismo detallado, pero para ello están las obras de los maestros que nos preceden. Al lector interesado en profundizar se sugiere

especialmente la lectura del *Speculum ecclesiae* de Honorio de Autun, el *Racional de los divinos oficios* de Guillermo Durantus, las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla y la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, además de las maravillosas obras de los bestiarios medievales. Todos ellos dan peso hermenéutico suficiente para enfrentar los programas iconográficos y descubrir la multiplicidad de fuentes que alimentan la escultura, además de la obligada referencia a los textos sagrados y de los teólogos. Nuestra exposición pretende mostrar la unidad entre la arquitectura, la escultura, la música, la literatura y oficios en general con el pensamiento neoplatónico que las sustenta. Procuraremos también hacer justicia y decir unas palabras en defensa de este arte atacado por más de un erudito, reducido a «realismo racionalista y estéril» vaciado de sustancia simbólica. El planteamiento que hace del gótico un estilo a las órdenes de un clero dogmático atrapado en los últimos años del medioevo olvida por completo el paréntesis temporal en el que la catedral recoge en síntesis plena ambas visiones, racional y simbólica. Este señalamiento que corta cuatrocientos años de historia con la misma tijera es compartido por un amplio grupo de investigadores y creemos que no exageramos si lo consideramos un tópico en la historia del arte, sobre todo cuando se trata de comparar estilos y enfrentar el gótico con el románico como si uno fuese antítesis del otro. Cederemos la palabra a las voces críticas a través de Durand y confiamos en que al término de nuestra exposición pueda cada uno decretar sentencia como mejor le plazca respecto al carácter de las primeras catedrales

góticas. Dicho lo anterior, pasemos con el antropólogo, quien afirma en su calidad de abogado demandante:

...este deslizamiento hacia el mundo del realismo perceptivo, donde el expresionismo reemplaza a la evocación simbólica, es de los más visibles en la transición del arte románico al gótico⁴⁴. En la plenitud románica floreció una iconografía simbólica heredada de Oriente, pero esta plenitud fue muy breve con respecto a los tres siglos de arte <occidental> del arte llamado gótico. El arte románico es <indirecto>, de evocación simbólica, frente al arte gótico, tan <directo>, cuyo prolongamiento natural será la apariencia flamígera y renacentista. Lo que se transparenta a través de la encarnación escultural del símbolo románico es la gloria de Dios y su sobrehumana victoria sobre la muerte. La estatuaría gótica, por el contrario, muestra cada vez más los sufrimientos del hombre-Dios. El estilo románico...conserva un arte del icono basado en el principio teofánico de una angelología, el arte gótico aparece en su proceso como el prototipo de iconoclastia por exceso: acentúa el significante a tal punto que se desliza del icono a una

⁴⁴Hay una obsesión histórica, progresista, por querer ver en el arte siempre una línea recta en la cual los estilos van trasponiéndose unos a otros. El arte románico y gótico son paralelos en la línea cronológica. El arte románico continúa vigente durante muchos años en toda Europa mientras el estilo gótico nace, se desarrolla y se exporta años más tarde hacia otros países. La transición de la que se habla, de estilos contrapuestos, empieza a tambalearse. Puede verse en casi toda iglesia gótica el rastro de su antecesor románico y la simbiosis estilística; no hay un delirio por destruir el viejo arte para imponer el nuevo. No sucede lo mismo con otras corrientes mucho más ególatras e intolerantes, como el propio Renacimiento que veremos nacer como rotundo rechazo al arte francés, calificado de bárbaro y goliático. Esto da muestra del espíritu gótico y su respetuoso abrazo a las ideas románicas con las que Durand lo divorcia de manera irreconciliable.

imagen muy naturalista, que pierde su sentido sagrado y se convierte en simple ornamento realista, en simple <objeto artístico>. Paradójicamente, el purismo austero de San Bernardo es menos iconoclasta que el realismo estético de los góticos, nutrido por la escolástica peripatética de Santo Tomás...Esta desvalorización del <pensamiento indirecto>...no se cumplió en un día... Pero no es menos cierto que el modo de pensamiento adoptado por el occidente <fáustico> del siglo XIII, al hacer del aristotelismo la filosofía oficial de la cristiandad, da prevalencia al <pensamiento directo> en perjuicio de la imaginación simbólica y de los modos de pensamiento indirecto. A partir del siglo XIII, las artes y la consciencia ya no ambicionan conducir a un sentido, sino <copiar la naturaleza>. El conceptualismo gótico quiere ser un calco realista de las cosas tal como son...se descuida el significado del símbolo para adherirse solamente a la epidermis del sentido, al significante. Todo el arte, toda la imaginación, se ponen al servicio de la curiosidad fáustica y conquistadora de la cristiandad...el papel profundo del símbolo es <confirmación> de un sentido a una libertad personal. Por eso el símbolo no puede explicitarse; la alquimia de la transmutación, de la transfiguración simbólica, solo puede efectuarse en el crisol de una libertad...una espiritualidad concreta se esfuma cuando los iconos son secularizados y reemplazados por la alegoría...después del Concilio de Trento el arte occidental es esencialmente alegórico...dictado por la formulación conceptual de un dogma. No conduce a una iluminación; se limita a ilustrar los problemas de la Fe, dogmáticamente definidas. Decir que la catedral gótica es una <biblia de piedra> no implica en absoluto que en ella se tolere una interpretación libre negada por la Iglesia a la Biblia escrita.

Esta expresión quiere decir, simplemente, que la escultura, el vitral, el fresco, son ilustraciones de la interpretación dogmática del Libro. Si el gran arte cristiano se identifica con el bizantino y el románico (que son artes del icono y del símbolo), el gran arte católico se identifica con el <realismo> y la ornamentística gótica como con la ornamentística y el expresionismo barrocos (La imaginación simbólica).

Pasemos ahora al derecho de réplica para defender a nuestras acusadas. Expongamos en primer lugar el grave peligro que se corre cuando un estilo de al menos tres siglos de vida termina siendo víctima de reduccionismos radicales: esto ha sucedido siempre, la Edad Media ha quedado contenida en una asignatura académica, una gran charla o conferencia, una visión aquí sí racional, que encierra en un solo cuadro una panorámica que ningún gran angular terminaría de captar. Pero a favor de Durand, aclaremos que el autor delimita sus comentarios todos al siglo XIII y posteriores, llegando a pisar incluso la línea del Concilio de Trento que se sitúa hasta mediados del siglo XVI: El aristotelismo oficial y el nominalismo, lo vimos ya, son ajenos y posteriores a nuestro objeto de estudio. Esto nos lleva a pensar que Durand está hablando del gótico tardío, empapado de todas esas ideas nominalistas, racionalistas y realistas a las que se refiere. Si fuese el caso, no negamos aquí que el estilo gótico haya culminado siendo presa de todos los señalamientos del antropólogo; lo que nos parece inaceptable es la poca precaución con la que el estilo queda reducido, olvidando la parte medular y ejemplar de las primeras catedrales que fueron sin duda las de mayor trascendencia en la historia. Las alegorías, los dogmas y

las intolerancias que acusa Durand y que condenan a las catedrales son productos posteriores y de tener que cargarlos a alguna corriente, vale más que brinquemos en la historia y asomemos la mirada a lo que sucede en Europa allá en los siglos del Concilio de Trento y el renacimiento. Así que quizá sea hora de dar al Cesar lo que es del Cesar y decir con todas sus letras que mucho de las atrocidades e ideas atribuidas a la época medieval son bastardas de la modernidad o en última instancia, forman parte de una realidad lejana sino en tiempo sí en espíritu de aquella que da vida a nuestras catedrales. A este respecto, muchos han alzado la voz mostrando los abusos que la modernidad hizo con los siglos que le precedieron, cargándolos con todas sus faltas cual chivos expiatorios para poder así vestirse de virgen impoluta, renovada, liberadora y salvadora. La obra de Regine Pernoud *Para acabar con la Edad Media* es un excelente ejemplo y las palabras de Fulcanelli, aunque duras y probablemente viscerales, dejan ver una realidad que no debe perderse de vista, no para satanizar o divinizar épocas y estilos sino para abonar en la defensa de nuestras catedrales:

arrastrados por la fuerte corriente de decadencia que tomó, reinando Francisco I, el nombre paradójico de Renacimiento, incapaces de un esfuerzo equivalente al de sus antepasados, ignorando completamente el simbolismo medieval, los artistas se dedicaron a reproducir obras bastardas, sin gusto, sin carácter, sin intención. Arquitectos, pintores, y escultores, prefiriendo su propia gloria a la del arte, acudieron a modelos antiguos desfigurados en Italia. Los constructores de la Edad Media, artífices anónimos de verdaderas obras maestras,

edificaron para la afirmación de su ideal. Los del Renacimiento, preocupados de su personalidad, edificaron para perpetuar sus nombres. La Edad Media debió su esplendor a la originalidad de sus creaciones; el Renacimiento debió su fama a la fidelidad servil de sus copias. Aquí, una idea; allá, una moda. En la obra gótica, la hechura permanece sometida a la Idea; en la obra renacentista, la domina y la borra. Una habla al corazón, al alma: es el triunfo del espíritu; la otra se dirige a los sentidos: es la glorificación de la materia... mediocridad de invención. Los maestros medievales supieron animar la piedra; los artistas del Renacimiento dejaron el mármol inerte y frío. El antagonismo de estos dos períodos, nacidos de conceptos opuestos, explica el desprecio del Renacimiento y su profunda repugnancia por el arte gótico. Semejante estado de espíritu tenía que ser fatal para la obra de la Edad Media; y a él debemos atribuir las innumerables mutilaciones que hoy en día deploramos (56-57)

Las palabras de Fulcanelli pueden acompañarse de las de otro gran defensor medieval, Víctor Hugo, indignado por el vandalismo hiriente que ultrajó durante siglos las maravillosas catedrales:

Seguramente es todavía un edificio majestuoso y magnífica la iglesia de Nuestra Señora de París; pero por más hermosa que se conserve en su ancianidad, difícil es no suspirar, no indignarse al ver las degradaciones, las mutilaciones infinitas con que el tiempo y los hombres han atarazado al venerable monumento, sin respetar a Carlomagno que puso su primera piedra, sin respeto a Felipe Augusto, que en él puso la última...han embadurnado o raspado [no sé cuál de los dos] la

pared y la inscripción ha desaparecido; porque esto es lo que se está practicando, hace ya cerca de doscientos años con las maravillosas iglesias de la Edad Media. De todas partes les vienen las mutilaciones, de dentro como de fuera: el sacerdote las pintorrea, el arquitecto las raspa; el pueblo llega después y las derriba ...si entramos en el interior del edificio, ¿quién ha derribado aquel coloso de san Cristóbal, proverbial entre las estatuas como la Sala Grandt entre los mercados, como la aguja de Estrasburgo entre los campanarios? y aquellos millares de estatuas que llenaban todos los intercolumnios de la nave y del coro, de rodillas, en pie, ecuestres, hombres, mujeres, niños, reyes, obispos, soldados, de piedra, de mármol, de oro, de plata, de cobre, y aun de cera, quien los ha barrido brutalmente? No ha sido el tiempo...y quién ha puesto esos fríos vidrios blancos en vez de aquellos vidrios pintados, "altos en color" que hacían vacilar los ojos atónitos de nuestros padres entre el rosetón de la puerta mayor y las ojivas de la ápside?...Y si subimos sobre la catedral, sin detenernos en mil barbaries de toda especie ¿qué han hecho los hombres de aquel precioso campanario menor que se apoyaba sobre el punto de intersección del crucero, y que no menos sutil y atrevido que su vecina la aguja (destruida también) de la Santa Capilla, se entraba en el cielo aún más que las torres, esbelto, agudo, sonoro, y calado? Amputóle un arquitecto de *«buen gusto»*, persuadido además de que bastaba disimular la llaga con aquel ancho emplasto de plomo que se parece no poco a la tapadera de una olla. Así ha sido tratado en todos los países, sobre todo en Francia, el arte maravilloso de la edad media. Pueden distinguirse en su ruina tres especies de lesiones que todas tres le han hincado el diente a diferentes profundidades; en primer lugar el tiempo que insensiblemente ha hecho una mella por acá, un destrozo por allá en toda su

superficie; las revoluciones políticas y religiosas, las cuales, ciegas y frenéticas de suyo, se han precipitado en tumulto sobre él, han desgastado su rico traje de esculturas y cincelados, reventado sus rosetones, roto sus collares de arabescos y de figuritas, arrancando sus estatuas, ya por su mitra, ya por su corona; y en fin las modas, cada vez más grotescas y estúpidas, que, desde los anárquicos y espléndidos errores del *renacimiento* se han sucedido en la decadencia necesaria de la arquitectura (X, 195-200).

Volviendo a los comentarios de Durand tenemos que decir —y quizá esto sea suficiente argumento para echar abajo las acusaciones— que por definición resulta imposible que una obra neoplatónica hasta la médula como lo es la catedral, deje a un lado la evocación simbólica y el pensamiento indirecto. El planteamiento es un absurdo en sí mismo. La *cogitatio* no es sino un primer grado, escalón o paso que dar en el movimiento ascendente en busca de la teofanía trascendental; toda la literatura y el pensamiento insisten en llevar la consciencia más allá de la superficie. También sabemos de sobra que las ideas que soportan a las catedrales forman parte de una cadena que viene desde la antigüedad clásica, pasando estafeta a distintas mentes hasta llegar a manos de Suger y sus contemporáneos allegados. Toda la estética de la luz que construye al arte gótico comprende a las <formas> desde su dimensión simbólica:

La forma no será bella por responder a una conveniencia, sino que será bella porque se habrá convertido en símbolo de la primera claridad, que es la divina...el arte (gótico) es símbolo y, por tanto, camino de conocimiento hacia Dios...El

espectador se integra en el discurso estético como sujeto psicológico que ejerce sus capacidades de visión sensible y de visión intelectual, iluminado por una luz empírica que simboliza la luz divina y que le permite relacionarse con unas formas que son visibles porque están iluminadas» (Pi 104).



Fig. 14. Cristo en majestad y ternura. Catedral de Notre-Dame de Chartres.
© Marco A. López Sánchez.

Respecto a la encarnación románica de la gloria de Dios triunfando sobre la muerte y contraponiéndola al supuesto sufrimiento gótico del hombre-dios, hubiese hecho bien el antropólogo en darse una vuelta por las fachadas que nos incumben para encontrar en cada una de ellas un Cristo con su madre triunfantes en el cielo, como centro absoluto de todo el universo iconográfico e ideológico. Ruskin en su *Biblia de Amiens* nos apoya dejando claro que Cristo no aparece ni como muerto ni como crucificado sino como amigo presente, Eterno Rey de los Cielos. Y continúa, como si hubiese escuchado el señalamiento atroz, diciendo: «Esto es lo que aquí se enseña, esta es la pura lección del cristianismo y las causas de la decadencia de esta Fe pueden resumirse diciendo que son el hábito de contemplar la Muerte de Cristo en lugar de su vida» (La biblia de Amiens). La pasión y muerte de Cristo en la iconografía medieval son solamente un preámbulo para anunciar su triunfo sobre la muerte y su entronamiento en el reino celeste.

Por otro lado, cuando Durand tacha de «ornamento realista» la escultura medieval, quizá olvida que en el gótico temprano el adorno estuvo cargado de un profundo significado: nunca superficialidad independiente, siempre estructura indispensable de un todo armónico y simétrico. Como bien apunta el Dr. Tello Ruiz-Pérez, el *ornatus*, ya sea en una obra gramatical, retórica o musical —y nosotros agregamos ahora la escultura y la arquitectura— no está jamás como un agregado epidérmico sino para ayudar a la estructura profunda y única del conjunto, de forma que se pueda comprender y proclamar mejor

el sentido del texto: es en última instancia, un principio estético fundamental (13 y ss). Así, tropos, melismas, flores o sonrisas pétreas son todas herederas directas de una visión clásica ciceroniana que aporta al arte del discurso y la composición una triple función intrínseca, a saber: *docere, delectare y movere animos*. Entonces, enseñar, deleitar y sacudir el alma son la razón del arte medieval y ya se trate de trivium o quadrivium, el conocimiento está para soportar a todas las disciplinas artísticas por igual; nos parece que los ejemplos que hermanan a la música con la arquitectura —y con ello a la escultura— han sido ya suficientes como para dejar claro que no es en absoluto el significativo lo que se acentúa, como expone Durand; nada de «ornamento realista», todo lo contrario, se trata de un ornamento sustancial y fundamental en el que la idea es siempre lo que permanece en el lugar central del pódium. O si se quiere, aun mejor, ornamento realista porque de hecho lo es, pero también y sobre todo, estructura profunda en la que la idea mueve siempre por detrás toda manifestación sensible.

Finalmente, decir que el arte gótico no conduce a una iluminación nos parece una declaración de principio a fin desviada y equivocada: la catedral es por antonomasia el arte de la iluminación y el abad Suger se encargará ahora de mostrárnoslo. Desde Saint-Denis hasta la Sainte-Chapelle, la arquitectura es una muestra sublime de iluminación no solamente espacial sino sobre todo filosófica, mística, trascendental y absolutamente simbólica: pidámosle a Suger que prescinda del Pseudo Dionisio y su abadía jamás hubiese sido posible; toda

construcción gótica se vendría abajo sin ninguna idea por detrás como apoyo fundamental de la obra material. Es cierto que la materia cae cuando la forma se aparta de ella y la fachada occidental de nuestras catedrales será el lugar de encuentro con estas ideas de muerte, perdición y ocasos. Una vez más, como con Dante y nuestros filósofos medievales, antes de ver la luz es necesario abordar el viaje al inframundo.

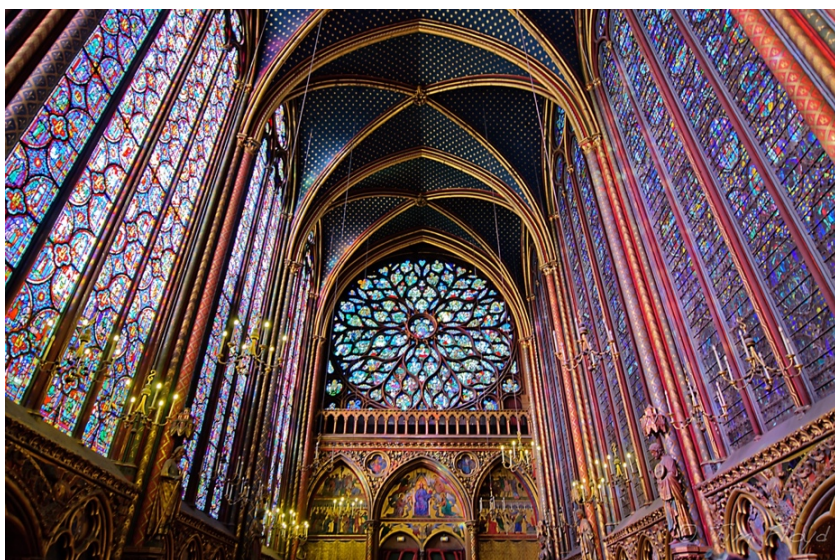


Fig. 15. Sainte-Chapelle de Paris. La luz llevada al límite⁴⁵.

⁴⁵ Extraída de: <https://lifeaperture.files.wordpress.com/2012/01/dsc0051.jpg>

b) *Occidens occidit. El lugar de la muerte, el ocaso y extravío.*

Morir para renacer. Toda alma que decidiese aventurarse en el camino de la peregrinación debía dejar atrás un mundo, renunciar a todo, llegar despojado de todo bien material ante las puertas del templo. Podemos decir con Hesse: «Hay que destruir un mundo para volver a nacer» (Hesse). El occidente será el lugar de destrucción donde la consciencia se enfrente a sí misma y dejándose devorar, sucumba y durante tres días permanezca en el inframundo para luego, a imagen de Cristo, volver regenerada.

Se acusa con reiterada frecuencia el gusto medieval por falsear ciertas etimologías para hacer coincidir conceptos distintos. *Occidens* sin embargo es una palabra que permite dos significados: como sustantivo masculino se refiere a la región occidental del mundo, pero puede aparecer también como participio presente del verbo *occido* el cual, dependiendo del caso, se traduce de formas diversas: algo que cae al suelo; algo que sucumbe o muere; estar perdido; herir o matar. Así, nuestro *occidens occidit* refiere al lugar geográfico y cardinal donde las cosas sucumben, caen, mueren y perecen, pero también, el lugar donde uno puede extraviarse, olvidar el camino y el origen. Hay que tener presentes estas ideas ahora pues el primer encuentro con la catedral sucederá en esta región y encontrará fuertes similitudes con otros conceptos: la materia, el bosque o selva, la primera fase de la obra alquímica (*nigredo*) y las fauces de la bestia marina que todo lo devora. Veamos.

Abadía de Saint-Denis, Francia. «Era el año 1144 de la Encarnación cuando esta iglesia fue consagrada⁴⁶» (Pi 263). Por todo el reino corría la noticia y los peregrinos se multiplicaban para tomar el camino que los llevase hacia las puertas del templo completamente renovado en el que Suger había mostrado cómo:

la iglesia resplandece con su parte media iluminada, porque luminoso es lo que es luminosamente acoplado a la luz y luminoso es el noble edificio que es bañado por la nueva luz, que en nuestro tiempo surge prolongado, y yo, Suger, fui quien dirigió las obras (Pi 263).

Así, de la mano de los mejores artistas del reino convocados para realizar este noble trabajo, el abad daba al mundo un nuevo estilo que habría de maravillar a todas las mentes y espíritus del occidente conocido. Al llegar a las puertas de la ciudad, una vez cruzado el umbral, los ojos de nobles e indigentes quedaban sorprendidos ante la imagen de un imponente cuadrado perfecto rematando la recta vía que atravesando la ciudad conducía hasta las puertas de la abadía. Y si uno además tenía la precaución o fortuna de pisar estas latitudes pasado el meridiano, ya de tarde, con el sol acercándose hacia su ocaso, el espectáculo se cargaba de mayor dramatismo pues en el centro de la línea inferior del cuadrado un reflejo dorado y deslumbrante invitaba al peregrino a acercarse para descubrir qué era aquello que lo generaba. En el acelerar del paso, eran las

⁴⁶ *SUGERII ABBATIS SANCTI DIONYSII LIBER. De rebus in administratione sua gestis. XXVIII.*

largas sombras de los cuerpos las que irremediabilmente habrían de adelantarse en el camino, enfatizando con ello el contraste de luz y penumbra, así como el carácter decadente del occidente por el que se transitaba. Cuando se llegaba al *paradis*,⁴⁷ se hacía muy claro que la luz provenía de las puertas del templo y esta vez, ya más de cerca, la curiosidad aumentaba al distinguir a la distancia siluetas esculpidas esperando al peregrino para revelarles sus misterios. Así, un mensaje da y daba desde entonces la bienvenida:

Portarum quisquis atollere quaeris honorem,
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem,
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.
Quale sit intus in his determinat aurea porta:
Mens hebes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius hac visa luce resurgit⁴⁸.

⁴⁷ Hemos hecho notar ya que este es el nombre con que se conocen las plazas frente a la iglesia o catedral.

⁴⁸ Quienquiera que seas, si deseas ensalzar la gloria de estas puertas, que no te deslumbre el oro ni el gasto, sino la labor de la obra. La obra noble brilla, pero que esta obra que brilla con nobleza ilumine las mentes para que siguiendo verdaderas luces lleguen a la luz verdadera, donde Cristo es la Verdadera Puerta. La puerta dorada define de esta manera esta luz interior: La mente aletargada se eleva hacia la verdad pasando por lo material y primero sumida en el abismo, resurge a la vista de esta luz. *SUGERII ABBATIS SANCTI DIONYSII LIBER. De rebus in administratione sua gestis*. XXVII. Extraído de (Suger 64)



Fig. 16. Las puertas de bronce de Suger. Abadía de Saint-Denis. © Marco A. López Sánchez.

La visión neoplatónica de Suger desborda por cada palabra de su discurso. De inmediato se pone en contacto con nosotros indicándonos cómo proceder: pide que la luz que vemos brillar en la puerta dorada nos ilumine para que a través de ella alcancemos a percibir una nueva luz, ya no física sino oculta en el interior de nuestro propio templo: Cristo; Luz verdadera. Estamos ahora en occidente, inmersos en el abismo material y la mente está ofuscada, perdida; pero si somos capaces de descubrir la luz interior lograremos también elevarnos y resurgir, como el sol invicto y como Cristo, desde las tinieblas hacia el reino celeste del Bien supremo.

Por supuesto, Suger era consciente de que buena parte de quienes hasta aquí llegaron no serían capaces de captar sus versos y para ellos tuvo la precaución de preparar un programa iconográfico muy claro que tradujese a imágenes sus palabras. Respecto a estos programas, Guillermo Durantus nos dice en su *Rationale divinorum officiorum* que «las pinturas y los ornamentos que están en la iglesia son las lecturas y las escrituras de los laicos...pues lo que la escritura muestra a los que la leen, la pintura lo enseña a los ignorantes que la miran...en ella leen los que no saben leer⁴⁹» (Pi 221). He aquí fundamentado lo que líneas arriba señalábamos respecto al *docere* de las artes liberales. Si Guillermo hubiese acompañado a algún peregrino ante las puertas de nuestra abadía le hubiese dicho: «Tú que transitas, honra prosternado la imagen de Cristo, pero no adores la imagen, sino lo que representa...la imagen que ves no es ni Dios ni

⁴⁹ *Rationale divinorum officiorum*, I, 3.

hombre pero sí es Dios y hombre lo que figura la sagrada imagen» (Pi 222). Esta cita viene a debatir a Durand mostrando sin dejo de dudas el uso de la imagen como un «referente material portador de una significación espiritual o intelectual, que es la que se ofrece para ser captada por el espectador» (Pi 222), dando al término <imagen> un paradigma indiscutiblemente simbólico, como bien lo hace notar Jessica Jaques en su obra. Pero hagamos como los peregrinos iletrados y tratemos de llevar las palabras a las imágenes.

Las puertas doradas presentan una historia con una evidente lectura apocatástica; primero descendente hasta tocar fondo siniestro para luego elevarnos por la mitad diestra de la puerta junto con Cristo hasta el reino de los cielos: traición, juicio, calvario, pasión, sepultura, resurrección, aparición y Ascensión forman una octava que anuncia de inmediato la cualidad regeneradora de la puerta y su mensaje. Suger tiene cuidado de incluir en su historia a quien la lee, tocando así no solamente la razón sino también el afecto: *movere animos*. El peregrino ante las puertas conoce de arriba abajo las ocho estaciones, pero de todas ellas la séptima marca sin duda el acento; es en ella donde el reflejo simbólico cobra toda su fuerza y donde el alma comienza a identificarse con lo que tiene por delante. Si recordamos las palabras de Lucas [Lc. 24:16-31] sabremos que las dos figuras sentadas junto a Cristo son Cleofás y su compañero de camino a Emaús, distinguibles por el sombrero y atuendo de peregrinos. Ellos, como nosotros, estamos «de ojos velados» en

el occidente y somos incapaces de reconocer a Cristo cuando se aparece en el camino.



Fig. 17. La escena de Emaus. Abadía de Saint-Denis. © Marco A. López Sánchez.

Pero el Maestro —lo mismo que Suger— aprovecha para instruir a los «insensatos y tardos de corazón para creer» explicándoles lo que cada profeta, desde Moisés, había dicho. Al llegar a casa, Cristo se despide de los viajeros y ellos le piden que entre al recinto «porque está atardeciendo y el día ya ha declinado»; entran entonces, tal como lo haremos nosotros y todo peregrino. Esta escena prepara para saber lo que va a suceder en

el interior de la catedral: Cristo tomará el pan bendiciéndolo y partiéndolo: «entonces los ojos les fueron abiertos y le reconocieron, mas él desapareció de los ojos de ellos». El relato bíblico iconográfico no podría integrarse de mejor manera al relato neoplatónico inscrito en la puerta, en el que se pide dejar atrás la sensibilidad captada por los ojos corporales para dar paso al reconocimiento de una verdad superior y trascendental. «La mente aletargada se eleva hacia la verdad pasando por lo material y primero sumida en el abismo, resurge a la vista de esta Luz»⁵⁰. (Suger)

Será con Hugo de san Víctor donde las palabras de Suger encuentren ecos formidables: «Nuestro espíritu queda adormecido y arrastrado hacia el abismo de las apariencias olvidando su origen, no creyendo en nada excepto en lo que ven sus ojos cautivos» (I,1.). Este abismo del que hablan ambos pensadores encuentra ubicación geográfica y simbólica en el occidente, lugar de las aguas y de la muerte, lugar de extravío y disolución de las formas, lugar de encuentro con la materia que, recordando a Plotino, «ciega y vuelve semejante a sí todo cuanto le toque, incluso con la mirada» (Eneada primera 109). De ahí la importancia de buscar una luz que nos guíe para no perdernos en el trayecto oscuro ni quedar seducidos por la inmensa fuerza de atracción concupiscente. Esta sumisión y arrastre hacia el abismo inferior que ciega, confunde y provoca extravío, encuentra mucha similitud con la experiencia medieval de cruzar el bosque. Ingresar en ellos resulta la analogía perfecta de lo que le sucede a

⁵⁰ Suger de Saint-Denis (Grabado de las puertas del pórtico central).

la luz y la razón cuando penetrando en los cuerpos para darles forma y sustancia se topan de pronto con la materia oscura y no pueden seguir más allá. Adentrarse en lo profundo del bosque provoca que desaparezca todo camino preciso y surja en vez un espacio amorfo, confuso e indefinido por el que cualquier dirección se hace igualmente posible. Por un lado, la espesura de la vegetación contiene e impide el paso de la luz y por el otro, la materia inerte de los árboles que atraída por la fuerza de gravedad de la propia tierra cae desde las copas de los árboles, cubre poco a poco el suelo del bosque con una alfombra de masa seca, informe, marchita y desprovista de vida, asociada a la *hylé* aristotélica. Por eso dirá el poeta que «en medio del camino de la vida, errante me encontré por selva oscura, en que la recta vía era perdida» (Alighieri Inf. I: 1,3). A su vez, Victoria Cirlot dice al respecto: «el carácter espeso y oscuro del bosque lo asimila físicamente a la *silva*, término latino equivalente al francés *forêt*, que desde Cicerón aludía a la materia prima» (Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval 43). Y en el siglo XII, tiempo de nuestras catedrales, Alain de Lille lo dejará muy claro: «se llama materia primordial lo que los griegos llamaban *yle*, los latinos *silva*, y que Platón también denomina *silvam*» (43).

Siguiendo a Cirlot, penetrar en el bosque significa «una inmersión en la materia que la alquimia ha fijado como una etapa dentro del proceso de elaboración del oro filosofal: la denominada *nigredo* o ennegrecimiento. Desde el punto de vista íntimo, interior y psicológico, el bosque es el lugar de las operaciones del alma, de las transformaciones interiores y de la

purificación» (43). El bosque medieval es para Cirlot —y con él la fachada occidental de la catedral— una figura del destino: lugar donde el individuo se confronta consigo mismo, espacio para el encuentro de la aventura donde todo se forja desde cero (29,42,43). Campbell menciona respecto de los caballeros de la mesa redonda en busca del Santo Grial:

El que entren solos al bosque es muy bello; resume un ideal espiritual de Occidente: vivir la vida que está en potencia en ti y que nunca estuvo en nadie más, ni siquiera como posibilidad. Esta es la gran verdad occidental: cada uno de nosotros es una criatura completamente única y que, si hemos de darle algo al mundo, tendrá que venir de nuestra propia experiencia y de la realización de nuestras propias potencialidades, no de las ajenas...Venimos a esta aventura a dominar el miedo a la muerte para adquirir el goce y el valor a la vida. Debemos morir constantemente de un modo u otro a la persona ya formada. La superación del miedo es la iniciación suprema de toda aventura heroica...La gran pregunta es si podrás decir un gran sí a tu aventura, la aventura del héroe, la aventura de estar vivo. (El poder del mito 195,197,215)

Esta es la pregunta que hace la catedral cuando nos enfrenta con aquel símbolo que terminó convirtiéndose en el programa iconográfico central de todas las portadas: el momento del juicio. Cada uno es responsable de su propio destino y las famosas psicostasis de nuestras catedrales se encargarán de dejarlo muy claro. Por eso, antes de cruzar el umbral e ingresar al interior del propio templo para llegar al encuentro con lo trascendental, uno debe ser capaz de renunciar al vicio y el

llamado concupiscente para que, conducido por la guía de la razón, sea capaz de triunfar ante este llamado instintivo y resurgir hacia la luz, el bien y el Amor universal dejando atrás un modo de vida para renacer como hombre nuevo, tal como Cristo y el profeta Jonás. Por supuesto, el trayecto no es sencillo; supone aceptar la muerte. A este respecto, sin extendernos mucho más, citemos solamente el caso de la catedral de Laon donde el monstruo devorador se vuelve el tema más importante. Aquí, el simbolismo del occidente llega al extremo. Toda la fachada se vuelve una reiteración del encuentro con el monstruo y las aguas primordiales al grado que, bajo el gran arco central, durante siglos estuvo colgado *L'os qui pend*, una gigantesca mandíbula de cetáceo balanceándose como a punto de devorar al peregrino que osara atravesar el umbral de occidente (Bouxin 84).

Vemos entonces cómo la mente aletargada sumida en el abismo de la que nos habla Suger, el espíritu de Hugo que adormecido es arrastrado hacia el mismo abismo, la materia sombría de Plotino confundándose con la profundidad, la oscuridad y lo informe; la selva oscura de Dante; la Gasta Floresta de la tradición artúrica; la nigredo alquímica, la fachada occidental de la catedral y finalmente la boca de la bestia marina que devora; todo ello nos habla de ese primer momento en el trayecto de la consciencia en el que se vuelve indispensable tocar fondo para desafiar las pulsiones inconscientes y forjar nuestro propio destino; de ahí que el camino del peregrino sea, en última instancia, uno de carácter individual. Occidente, hogar de la materia, lugar de muerte y perdición, exige un combate con

nosotros mismos y nuestro propio Adversario. Por eso Suger —y con él todos los autores neoplatónicos— insiste en buscar la luz interior, la luz de la virtud y la razón por detrás de las apariencias, la luz de la consciencia, la luz trascendental. Por eso dice también Duby, evocando a san Juan:

antes de que brote la luz del Cordero...todo será destruido. Es necesario pues que el hombre, vivo o muerto, que penetra en el santuario, destruya ante todo en él los gérmenes de la corrupción, que se despoje de todo, de sus armas, de sus riquezas, de sus parientes, incluso de su voluntad tal como lo ha hecho el monje cuando ha hecho profesión. Es entonces cuando está en condiciones de participar de la gran procesión (112,113).

Siendo así, ingresemos al templo.



Fig. 18. Portada del juicio, Catedral de Notre-Dame de Amiens. Espectáculo nocturno evocando el estado original. ©Marco A. López Sánchez.

c) Magna conversio. La gran conversión.

Para Campbell, cruzar el umbral de la catedral significa «el retiro del mundo consciente y ordinario de los sentidos hacia las zonas causales de la psique» (El héroe de las mil caras 24). Se deja atrás el mundo donde la muerte reina y se accede por la boca de la bestia, el bosque o la catedral hacia la matriz, origen, paraíso y centro inamovible donde la vida se renueva. A su vez, pasar a través del pórtico de la fachada significa traspasar el límite entre lo sagrado y lo profano: El tiempo y espacio ordinarios quedan atrás, apilados junto con los escombros materiales de los que nos despojamos afuera, y aparece una nueva espacialidad y temporalidad en la que la multiplicidad encuentra unidad plena.

Aquí atendemos a un cambio sustancial que sorprende a la mente y el corazón; una inversión mística envuelve todo por completo.

La primera impresión al levantar la vista hacia delante es una de inmensidad y asombro: *mysterium fascinans*, dirá Rudolph Otto (Otto)⁵¹, experiencia inexpressable por ninguna razón. Cuando Bachelard habla en su *Poética del espacio* acerca de esta cualidad espacial, una de las primeras imágenes que llegan hasta su mente es la de la catedral. Para el maestro de Durand «la contemplación de la inmensidad determina una actitud especial, un estado de alma particular, que pone fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un Infinito. Enseguida se está lejos, en otra parte, en el espacio de la otra parte» (229). La altura de las bóvedas, la luz filtrada por el color de los vitrales, los muros antaño de pesada piedra ahora transformados en cortinas diáfnas y transparentes que dejan sin peso a la materia desgajándola en tracerías geométricas sorprendentes, los dorados de lámparas e incensarios, los destellos emitidos por las piedras preciosas de vasos, custodias y relicarios, el brillo de la piedra pulida y los haces lineales de luz bañando aquí y allá altares y capillas provocan un efecto de auténtica maravilla. En palabras de Suger, parecía estar uno «en alguna extraña región del universo que no existe en absoluto ni en faz de la tierra ni en la pureza del cielo...transportado de este mundo inferior a ese mundo superior» (Pi 270)⁵².

⁵¹Véase a este respecto todo el capítulo 7: El aspecto fascinante.

⁵² *SUGERII ABBATIS SANCTI DIONYSII LIBER. De rebus in administratione sua gestis.* XXVII.

El fenómeno de cruzar el pórtico para entrar al espacio sagrado es demasiado importante cuando se trata de entender el simbolismo profundo del templo y ha sido muy poco considerado en los estudios de las catedrales. Sugiere en primer lugar una disposición particular que debe cubrir el alma del caminante por completo. Marca un momento de epifanía en el que hombre y espacio se integran realizando ambos el signo de la cruz: *In hoc signo vinces*. El primer brazo lo dibuja la fachada en sentido transversal anteponiéndose a nuestro camino. Nosotros al cruzar ese umbral marcamos con nuestra marcha un segundo eje (longitudinal) y con ello hacemos literalmente una cruz. Este signo es fundamental: la *consignatio*. Según lo recuerda Leclercq (389)⁵³ con él se simboliza la toma de posesión de la divinidad; su entrada ya sea en el espacio, el ser o el objeto. Esta es la razón de su presencia en tantas ceremonias dentro de las que cabe destacar el propio exorcismo: trazar el signo de la cruz equivale a manifestar la presencia divina de la que huyen las huestes satánicas. No existe un arma más poderosa en toda la Edad Media. También en la ceremonia de consagración de las iglesias y en el bautismo de toda alma viva está presente este signo. Ya desde la antigua liturgia gala y luego en la gregoriana, la *consignatio* era el primer acto en la ceremonia de bautismo: se trazaba el signo de la cruz en la frente del candidato. Del mismo modo, en el momento de consagrar el templo, luego de las lustraciones y aspersiones con agua bendita se pasaba a la

⁵³Primera parte del tomo 4. Dédicace des églises, IV.

inscripción de la cruz y el alfabeto sobre el pavimento de la iglesia.



Fig. 19. *Consignatio*. Izq: Capitel de la cripta de la abadía de Saint-Denis. © Marco A. López Sánchez. Der: Notre-Dame de Chartres. San Saviniano marca los muros de Sens con el signo de la cruz. Extraída de: <http://www.medievalart.org.uk/>

C'est également une *consignatio*, un grand signe de croix inscrit sur le pavé de l'édifice, au moment même où le pontife entrant dans l'église pour la première fois vient en prendre possession au nom de Dieu» (389).

De esta manera, el peregrino repite este gesto cada vez que cruza (hace cruz) las puertas del templo.

Suger era como bien sabemos un fanático de la estética de la suntuosidad. Durante muchos años esta preferencia le causó conflictos con el propio san Bernardo, ferviente defensor de la

estética de la austeridad tan presente en los monasterios cistercienses. Pudimos ya en otra ocasión⁵⁴ advertir las posibles influencias que dominaron la mente del abad de Saint-Denis y Santa Sofía fue sin duda una de las más fuertes; ambos templos han estado ligados muy de cerca desde al menos los primeros momentos de la época carolingia. No podemos olvidar que si Suger fue capaz de leer los manuscritos del Pseudo Dionisio lo debemos a un regalo venido desde Bizancio valorado a la par que cualquier reliquia, mismo que siglos atrás Escoto Erígena había traducido y comentado.

Así que Suger debe a Santa Sofía no solo el apoyo filosófico para su estética de la suntuosidad sino también la teatralidad y los recursos maravillosos con los que la gran cúpula del Bósforo quedaba adornada con el afán de crear un ambiente ambiguo y misterioso. A este respecto, la Dra. Bissera Pentcheva junto con el Dr. Fabio Barry de la Universidad de Stanford han dedicado mucha tinta en sus investigaciones, a las que no podemos dedicarles suficiente espacio ahora, pero referimos a cualquier lector interesado en el tema⁵⁵. Lo que nos interesa resaltar aquí es el hecho de que esta parafernalia está ahí para reafirmar y reiterar la idea de la presencia de Dios en la obra, llámese esta templo, altar, piedra o creyente. Toda la experiencia

⁵⁴ (Suger en Bizancio: Santa Sofía como modelo para la arquitectura gótica)

⁵⁵ Véase, por ejemplo: (Barry, *The House of the Rising Sun*); (Barry, *Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages*); (Pentcheva, *Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics*); (Pentcheva, *In-Spiriting in the Byzantine Consecration (Kathierôsis) Rite*); (Pentcheva, *Performing the sacred in Byzantium. Image, breath and sound*)

que se vive en el interior de la catedral es una continuidad de la *consignatio* y un recuerdo constante por dejar atrás el mundo encantado de la vanidad para ascender mejor a la realidad de las formas intelectibles. En esta dramatización, la luz y el canto serán los protagonistas indiscutibles; *lux et logos* como las dos muestras absolutas de teofanía en el interior del recinto.

Parafraseando a Barry, la luz en el cristianismo fue concebida a imagen misma de la sagrada escritura: creadora como en el Génesis, reveladora como en el Pentecostés y escatológica como en la ascensión de las almas (The House of the Rising Sun 92). La omnipresencia de la luz en el interior del templo gótico hace ver cada piedra como un plasma brillante reverberando, lleno de vida y energía; un efecto similar al provocado viendo a través de una fuente de calor objetos a la distancia. Esta vitalidad inyectada a la materia, portadora de brillo y por lo tanto de belleza, recibe en Bizancio el nombre de *marmarygma* (Pentcheva, Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics 93-111). Así, la luz en el interior de la catedral renueva y regenera todo cuanto toca, penetrando los cuerpos y garantizando a los ojos incrédulos la presencia invisible del numen divino. Por eso dice Claudel que «hacer luz, ignorantes, es más difícil que hacer oro, soplar sobre esta pesada materia y volverla transparente, como nuestros cuerpos de barro serán transmutados en cuerpos de gloria, atendiendo a san Pablo» (103).

Para ayudar en la teofanía a la luz llega el canto. La piedra que cubre nuestros espacios brinda unas propiedades acústicas muy particulares; entre otras, la de rebotar el sonido. Los estudios

realizados en el interior de la catedral de Chartres muestran un tiempo de reverberación de casi doce segundos. Esto supone que la claridad perceptiva del texto en los cantos adquiriera muy pronto un tinte irreconocible (Pentcheva, *In-Spiriting in the Byzantine Consecration (Kathierôsis) Rite* 37-66). Los tropos y melismas como elementos sin contenido textual quedarían por encima de la literalidad. ¿Supone esto un problema? En lo absoluto; el cantor y el hombre culto de iglesia no tiene ninguna necesidad de reconocer afuera significados ni contenidos racionales que conoce y guarda muy hondo en su memoria. Y el pueblo, ya lo vimos, es más afectado por el corazón que por la razón, así que para él la trasposición melódica lejos de provocarle un disgusto no hace sino transportarlo a esa extraña región del universo a la que apunta Suger.

De esta manera la catedral nos muestra reiteradamente al iluminarnos, poseernos e insuflarnos con la potencia del canto, que tanto la luz como la voz verdadera vienen de dentro y no de fuera, tal como sucede con el templo. «Esta casa de Dios, en la que cada hombre hace lo que puede con su cuerpo, es como un cimiento secreto...el artista pagano lo hacía todo desde fuera, y nosotros lo hacemos desde dentro, como las abejas, y como el alma actúa en el cuerpo; nada es inerte, todo vive, todo es acción de gracias» (Claudel 103,104).

Para finalizar este apartado vayamos de nuevo al momento en el que con el alma dispuesta penetramos en el interior del templo. Dijimos que esta acción provocaba un cambio

sustancial en el que toda regla queda invertida. Salir de la región oscura, del abismo de la materia y el inframundo supone una revolución, un cambio de realidad. «¿Dónde el hielo? ¿Cómo ese que se erguía, nos muestra su estatura trastornada? ¿Cómo la noche se convierte en día? Aquí amanece, allá la sombra impera» [Inf. xxxiv:103-118]. Al igual que Dante trastornado o que los peregrinos de Emaús, ingresar al templo es un gesto en el que, primero cegados ante el mundo occidental de las apariencias, quedamos luego iluminados por la gracia del Logos o Espíritu que penetra en nosotros, videntes de la realidad trascendental por detrás de la visible. Es ahora cuando necesitaremos empezar a reflexionar las ideas que Suger nos ha transmitido, rumiarlas, darles vuelta hasta alcanzar el centro. Así, en el interior del recinto un gran signo nos recibe, invitándonos a dejar atrás en cuerpo y mente el movimiento recto y lineal acostumbrado para abrazar mejor otro pendular y serpentino: es el laberinto de la catedral, elemento mágico inscrito en la piedra, presente desde la prehistoria en el espacio sagrado, anunciando ya sea el combate inminente o el encuentro dichoso con la centralidad donde todo conflicto se resuelve.

De esta manera, a la *cogitatio* incisiva y aguda necesaria para abrirse paso en la densa maleza de la materia, viene ahora con el cambio de dimensión una *meditatio* que deja atrás el recto caminar y razonar para entrar a la senda laberíntica, camino sinuoso que pide dar vueltas en círculo o espiral para «desatar los nudos» y comprender mejor los mensajes dirigidos al alma y que captó en un primer momento la razón. El laberinto, junto con toda

la apariencia interior del templo, pone delante nuestro un universo flameante, de idas y venidas, de danza mística en la que el conocimiento se transforma en una nueva forma de intuición, visión interior que dirige al peregrino hasta el final de su trayecto, al encuentro con su meta: el centro. Y ese centro no puede ser otro que el reconocimiento del propio Cristo en majestad: toda la catedral queda penetrada por su presencia; en el altar mayor, en las rosas vítreas, en los pórticos y tímpanos, en las claves de las bóvedas, en la piedra fundamental sosteniendo todo el edificio, pero, sobre todo, el lugar más importante donde se localiza esa numinosidad es en el interior del individuo, asentado sólidamente en el alma humana que ante esta presencia queda deleitada.

Este cambio de dirección que nos hace voltear la vista de las tinieblas hacia la luz; esta nueva modalidad de existencia que pasa del ciego deleite concupiscente a la práctica cotidiana de la virtud encuentra su mejor expresión en la *conversio* cristiana. Es ella la que da verdadero acceso a lo más hondo de la consciencia, la que conduce hacia el encuentro de la luz interior o el si-mismo junguiano, la que provoca que el alma no marche ya en sentido centrífugo sino centrípeto, acercándose poco a poco hacia el centro de centros: Cristo, luz interior, guía verdadero.



Fig. 20. Laberinto de la catedral de Notre-Dame de Amiens. ©Marco A. López Sánchez

El encuentro y reconocimiento crístico es lo que quita la venda que ciega los ojos y rompe el silencio de la sordera para dejarnos percibir, de manera permanente, la fuerza trascendental actuando dentro de nosotros mismos. En palabras del Arcipreste de Hita, es el *Intellecti tibi dabo* del profeta David (Ruiz 6); la voz interior que nos guía para reconocer el bien del mal. Descubrir esta voz es encontrar el punto en el centro del círculo y de la propia cruz, cuando la razón da paso a una inteligencia superior que dirige hacia el conocimiento del Amor que todo lo mueve. Lo mismo dice san Bernardo en su sermón sobre la conversión: es esta una forma de vida que se elige, que consiste en seguir el mandato de la voz interior de la consciencia. Para el abad de Claraval nadie puede convertirse si no escucha primero la voz de

Dios asentada en lo más profundo de su corazón. Cuando se aprende a escucharla y obedecerla el hombre se vuelve dueño de sí mismo; espíritu libre excepcional. El resto, aun esclavo de las pasiones, no hace sino obedecer órdenes que le llegan desde afuera, volviendo la ley no un sello de libertad sino un yugo que le encadena cual bestia salvaje por no ser capaz de dominar sus impulsos ni respetar la voz silente del corazón inflamado por la presencia trascendental de lo numinoso.

No esperéis que yo os diga aquello que, grabado en vuestra memoria, se encuentra al alcance de vuestra razón para juzgar y condenar. Mejor, prestad oídos atentos a la voz que se manifiesta en vuestro interior, replegaos en vosotros mismos y atended la mirada de vuestro corazón; así aprenderéis por experiencia propia todo aquello que sucede en vosotros⁵⁶.

Cuando esto sucede, del mismo modo que las notas en la armonía del *Organum* y que los volúmenes y formas en la *symetria* de la arquitectura, el alma queda inmersa como la de san Bernardo «en el infinito Océano de Luz ilimitada y eterna» (Simson)⁵⁷, abrazada a Dios, hecha una con Él. Este es el último peldaño de la escalera neoplatónica; de la *meditatio* a la *contemplatio*; de la simple intuición de la divinidad en el corazón a la afirmación absoluta, por medio de la experiencia mística, de esta presencia gozosa. El círculo encuentra cuadratura. Es por eso

⁵⁶ S. BERNARDI ABBATIS DE CONVERSIONE AD CLERICOS SERMO SEU LIBER. CAP. III. Col. 0836c. La traducción es nuestra.

Extraído de: <http://agora.class.fltr.ucl.ac.be/concordances/intro.htm>.

⁵⁷ (*Liber de diligendo Deo*, X, 28)

por lo que el nimbo de Cristo se representa de esa forma, ligando los opuestos en un solo símbolo: ordenando, completando y creándolo todo. A este respecto dice Jung que «la simbólica del círculo o de la cuaternidad aparece como un principio ordenador compensatorio, que representa como cumplida la unificación de los opuestos en conflicto, abriendo el camino a un aquietamiento saludable (salvación o redención)... estas figuras se muestran en la experiencia psicológica como expresiones de la totalidad del hombre unificada» (Aion 346).

Sin duda una de las formas más bellas de expresar el significado profundo de la *conversio* es la poderosa letra de san Agustín:

¡Tarde te amé, belleza tan antigua y tan suave, tarde te amé! El caso es que Tú estabas dentro de mí y yo fuera. Y fuera te andaba buscando y, deforme como era, me echaba sobre la belleza de tus criaturas. Tú estabas conmigo, pero yo no estaba contigo. Me tenían prisionero lejos de Ti aquellas cosas que si no existieran en Ti serían inexistentes. Me llamaste, me gritaste y rompiste mi sordera. Brillaste y tu resplandor hizo desaparecer mi ceguera. Exhalaste tus perfumes y respiré hondo, y suspiro por Ti. Te he saboreado y me muero de hambre y de sed. Me has tocado, y ardo en deseos de tu paz. (Confesiones X: XXVII, 38)

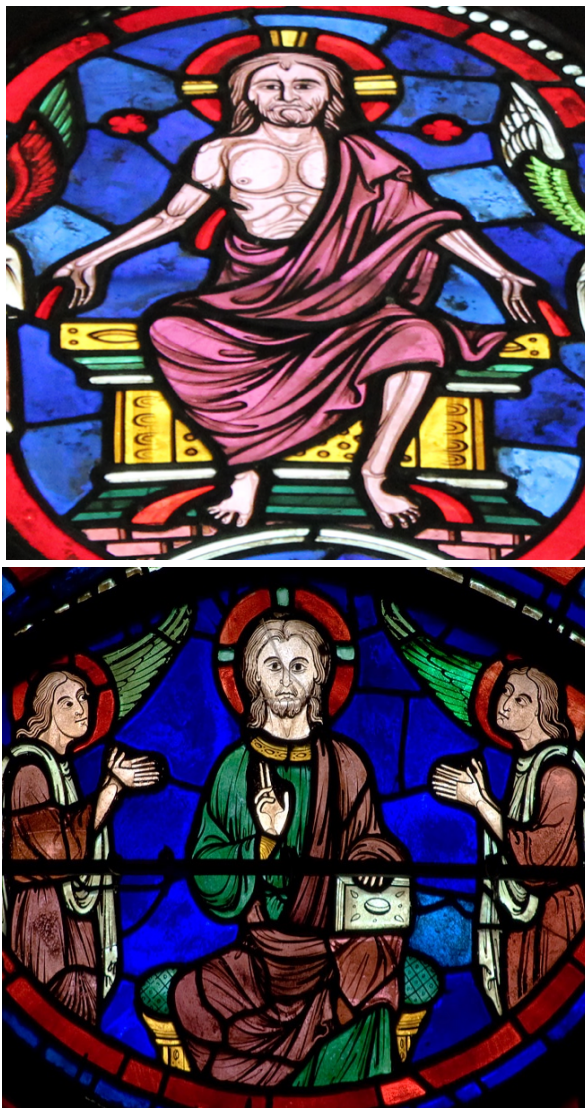


Fig. 21. El nimbo crucífero como signo de la totalidad y coincidentia oppositorum.

Imagen superior: Catedral de Saint-Julian, Le Mans. © Marco A. López Sánchez.

Imagen inferior: Notre-Dame de Chartres. <http://www.medievalart.org.uk/>

2.7. *Imaginarium mediaevali. O el otro rostro del medioevo.*

Una investigación que pretenda abordar una visión integral del pensamiento y la cultura medieval no puede dejar fuera el mundo de la maravilla y lo monstruoso. Es hora de que la erudición filosófica encuentre contrapeso en la imaginación y la expresión popular religiosa para descubrir con ello el otro rostro de la catedral; iletrado quizá pero sensible y asombrosamente creativo. A partir de aquí nuestra investigación aborda una barca hacia el puerto de la irracionalidad como segundo pilar fundamental en la construcción ideológica de la catedral y la sociedad. Para seguir con Durand, podemos decir que, si hasta ahora hemos sido testigos del aspecto diurno del pensamiento, contemplaremos ahora al lado de los monstruos y las bestias, su perfil siniestro, nocturno, místico y sintético.

Procuraremos en la medida de lo posible callar, ceder la voz a los textos e ideas medievales para que hablen por sí mismos a fin de mostrarnos una realidad muchas veces opacada por la voluntad y creencia —a nuestro entender errónea— que hace de la iglesia medieval una institución cerrada, dogmática y universal. Ninguna reforma pudo ni podrá hacer a un lado definitivamente las formas de expresión religiosa de cada sociedad, cada pueblo y en última instancia de cada alma en particular. Ninguna condena fue ni será capaz de callar para siempre la voz del pueblo o del artista que por medio de sus obras clama a Dios y le alcanza.

Sirva este último capítulo para develar una riqueza muy desfavorecida hasta ahora por la mayoría de los estudios previos pero que resultará fundamental para llegar al fondo, al corazón mismo de nuestras catedrales. Dividiremos el capítulo en tres apartados. El primero de ellos se encargará de mostrarnos un Suger contando de viva voz algunos eventos milagrosos acontecidos durante la renovación de su abadía. El segundo abordará el folklore y las reminiscencias de ritos y ceremonias evidentemente paganas que lograron sobrevivir y fundirse en el festejo oficial, llegando algunas de ellas incluso hasta nuestros días⁵⁸. Las últimas palabras dedicadas a este trabajo se extenderán un poco más, poniéndonos ante el espacio limítrofe de la monstruosidad; maravillosas entidades marginadas por una razón ignorante que no puede comprenderlas pues tal como sucede a la luz en su trayecto hacia la materia, queda ofuscada y perdida en un oscuro abismo, insondable, en el que reposa oculto el origen y destino de las enigmáticas criaturas.

Cirlot se refiere al monstruo como «ese ser absolutamente necesario para la armonía del universo» y discutiendo con san Bernardo las conocidas afirmaciones de su *Apología a Guillermo* nos hace ver que sin estos seres, el equilibrio cósmico medieval quedaría amenazado y quizá incluso destruido (La estética de lo Monstruoso en la Edad Media 182). Isidoro a su vez nos habla de estos seres prodigiosos aclarando que todos ellos «nacen por voluntad divina, y voluntad del Creador es la naturaleza de todo lo

⁵⁸ Por ejemplo, la tradición de los árboles de mayo que termina por expandirse hasta la navidad y fin de año.

creado...el portento no se realiza en contra de la naturaleza, sino en contra de la naturaleza conocida. Y se conocen con el nombre de portentos, ostentos, monstruos y prodigios, porque anuncian (*portendere*), manifiestan (*ostendere*), muestran (*monstrare*) y predicen (*praedicare*) algo futuro» (XII, 2,3). Pero eso sí, si el monstruo es aceptado en el mundo medieval lo será siempre y cuando aparezca bien acotado, encerrado ya sea entre la maleza de los márgenes de los manuscritos o en la otra maleza de las columnas y los capiteles de los claustros y catedrales; en un laberinto o en una cueva o como hemos visto ya, pisado por Cristo y por la piedra fundamental para garantizar con ello la estabilidad de las obras. Sea como sea, el monstruo tiene que estar atado, dominado y contenido pues muy a pesar de los desatinados comentarios de Mâle (*El arte religioso del siglo XIII en Francia*)⁵⁹, incluso ellos forman parte de la naturaleza y tienen establecido un lugar y un orden dentro del conjunto unitario de la obra divina, de acuerdo al *locus et ordo* agustiniano.

Dicho lo anterior, os invito a abrir la mente para recibir el efluvio maravilloso del imaginario.

a) Mirabilis miraculum. De milagros y maravillas para un abad.

El poder prodigioso de una razón única, singular y suprema iguala armonizando convenientemente la disparidad entre los hechos divinos y los humanos. Y cosas que parecen repelerse...ella sola las une por el grato concierto de una

⁵⁹Regresaremos a ellos un poco más adelante.

armonía templada, única y superior. Quienes se esfuerzan en ser glorificados por su participación en esta razón suprema y eterna...sacan hasta agotarla en la fuente de la razón de la eterna sabiduría la fuerza para resistir a la guerra intestina y a la disensión interna, prefiriendo lo espiritual a lo corporal, lo eterno a lo transitorio...Se olvidan de los deseos carnales en la admiración y contemplación de los otros deseos; por tal comunión con la razón suprema y según la promesa del hijo unigénito de Dios: *Con vuestra paciencia seréis dueños de vuestras almas* [Lc 21:19]...que Él iguale en nosotros, si no nos resistimos, esta peligrosa disparidad, disuelva las oposiciones de nuestra incoherencia interior...y pacifique las luchas interiores, una vez adormecida la pesada carga de la carne, sedado el tumulto de los vicios y apaciguado el habitáculo de nuestro cuerpo, para que, liberados de mente y cuerpo y ofreciéndole una agradecida obediencia, podamos celebrar y predicar la generosidad de sus inmensos beneficios (Suger 99-101)⁶⁰.

...avanzamos en esta obra tan grande y tan costosa hasta tal punto que, gastando al principio poco, teníamos muchas carencias, gastando después mucho, no teníamos ninguna, es más, incluso en la abundancia debimos confesar: *nuestros recursos proceden de Dios*. Por la gracia de Dios apareció una nueva cantera de una piedra muy dura, excepcional en esta zona por su calidad y cantidad. Iba desfilando una larga fila de albañiles, canteros, escultores y otros operarios de modo que

⁶⁰Reproducimos este pasaje que queda fuera del ámbito maravilloso y se adecuía en cambio de forma absoluta al neoplatonismo, por ser resumen pleno de la expresión filosófica que sustenta la catedral y que hemos expuesto en este trabajo.

por esto y otras señales la Divinidad nos libraba de nuestros temores y nos manifestaba su voluntad confortándonos y proveyéndonos de recursos inesperados. (Suger 107)...se produjo un milagro noble y digno de ser narrado...un día de recia lluvia, una oscuridad tenebrosa cubría el cielo plomizo, al llegar las carretas a la cantera, los que solían ayudar se habían ausentado a causa de la abundante lluvia...personas enfermas y débiles junto con algunos niños agarraron una de las sogas, la ataron a una columna y dejaron tirada en el suelo la otra punta. Pues no había nadie para agarrarla. Entonces ruegan: «San Dionisio, toma tú mismo la otra punta que no tiene a nadie y ayúdanos. Así no podrás culparnos si no lo conseguimos». Y de pronto, tirando con todas sus fuerzas, extrajeron, no por sí mismos, algo imposible, sino por la voluntad de Dios y de los santos a los que imploraban ayuda, lo que ciento cuarenta solían extraer del fondo con gran esfuerzo, y lo llevaron en la carreta hasta el taller de la iglesia. (Suger 109)

...Otro noble hecho inolvidable...tras preguntar a los carpinteros dónde encontrar vigas, nos contestaron que debido a la escasez de bosques apenas se encontraba madera por estos lugares...Comencé a darle vueltas en la cama a la idea de recorrer yo mismo todos los bosques de esta zona, me levanté muy de mañana, me dirigí a buen paso al bosque llamado Ivilina con los carpinteros y las medidas de las vigas. Llamamos a los guardianes de nuestros bosques y conocedores de los demás, les preguntamos bajo juramento de fe, si podríamos encontrar allí de una forma u otra, vigas de esa medida. Sonrieron y, de haberse atrevido, se habrían echado a reír abiertamente; se extrañaron de que ignorásemos que nada semejante podría encontrarse en toda aquella zona...

Comenzamos a examinar el bosque con el valor de nuestra fe y hacia la hora primera encontramos una viga de medida suficiente. ¿Qué más queríamos? Hasta la hora nona o un poco antes marcamos doce vigas, que eran las que necesitábamos, en medio de los arbustos, la oscuridad de los bosques, la espesura de las zarzas y ante la admiración de todos...Nuestro Señor Jesús las había reservado para sí y para los santos Mártires, protegiéndolas como él quiso de las manos de los ladrones. Así pues, la generosidad divina, que ha decidido limitarlo y *darlo todo según el peso y la medida*, no se mostró en esto ni excesiva ni parca, puesto que, aparte de estas vigas, no pudo encontrarse ninguna más⁶¹. (Suger 111-113)

b) Vox populi, vox Dei. Folklore y tradición en la catedral.

Más allá de todo matiz político, *Vox populi, vox Dei* refleja atinadamente una realidad: la de que la mejor forma de expresión de la religiosidad medieval (*vox Dei*) es sin duda aquella de la festividad (*vox populi*). En ella, teólogos eruditos se toman de la mano con campesinos iletrados y estos con la nobleza para participar en comunión, de una inmensa catarsis. La fiesta de los locos, la del asno o la *risus paschalis*, vigente hasta el siglo XIX, son algunas muestras en las que el propio sacerdote participa activamente como protagonista en una ceremonia «peculiar», nada dogmática y muy «heterodoxa» para los ojos racionalistas⁶². Esta última, en opinión de Jacobelli, puede ser contemplada incluso

⁶¹ En estos pasajes podemos apreciar las tareas que Suger realiza como arquitecto o director de la obra.

⁶² Para el lector interesado en el tema se sugiere la obra de María Caterina Jacobelli: (Jacobelli)

como fundamento teológico del placer sensual en un momento en que la sexualidad aun no queda atada a tabús ni condenas puritanas. Al hablar de la iconografía con contenido sexual, la doctora M^a Ángeles Menéndez Gutiérrez de la UNED dice:

Creemos pues, que estas representaciones no son símbolo del pecado, ni tienen intención moralizadora... Forman todas ellas un programa o ciclo iconográfico muy definido, en donde cada una aporta una significación concreta que alcanza su máxima expresión en el conjunto, pero en ningún momento relacionadas con los vicios de la carne o los bajos instintos. Esta iconografía que venía denominándose erótica u obscena, forma parte de la representación de todo un ciclo vital: nacimiento-muerte-resurrección, compendio de creencias y mitos latentes en la consciencia del pueblo y en un sector de la Iglesia... Llegar a todas estas conclusiones no fue tarea fácil, sino el resultado de cinco años de investigación, y después de ir constatando y analizando todas aquellas representaciones antropomorfas de implicaciones hoy por hoy obscenas, que, por su propio carácter, se apartan del marco bíblico y nos transmiten otro tipo de mensaje distinto al de la Iglesia oficial...nada nos habla de pecado, pues, al tratar cada modalidad por separado, vimos cómo cada una de ellas representa la procreación, muerte y resurrección, todo ello dentro de un contexto festivo y muchas veces litúrgico. (45)

Por supuesto, la doctora ajusta sus palabras a un marco muy bien delimitado —la escultura románica de la castilla primitiva— pero nos sirve de base para poner de manifiesto cómo durante todo el período medieval encontramos muestras de

iconografía disidente con las ideas dogmáticas y que son parte del mensaje adoptado por los propios miembros del clero. «En verdad os digo que lloraréis y os lamentaréis, pero el mundo se alegrará; estaréis tristes, pero vuestra tristeza se convertirá en alegría» [Jn 16:20]. Así, la risa de pascua queda identificada como símbolo y elemento litúrgico dentro de la más importante festividad cristiana; con ella se da el paso del llanto y sufrimiento de la muerte, al gozo y alegría de la resurrección. Más allá de las formas que pudo haber adoptado posteriormente esta usanza, pervirtiéndose en la morbosidad de una sociedad decadente, es evidente que esta ceremonia recoge tradiciones paganas antiquísimas, no solo de los ritos místéricos eleusinos, dionisiacos y de Príapo sino también de los celtas, con las festividades dedicadas a Ostara.



Fig. 22. La gárgola medieval esconde muchos secretos. Esta, en Saint-Étienne de Caen, luego de manipular los tonos HDR sorprende con su carácter itifálico y por consiguiente de vida y fertilidad. Por supuesto, esta tipología está presente en distintas catedrales de Francia y Europa. © Marco A. López Sánchez.

Pasemos ahora a otra tradición milenaria, perpetrada durante toda la Edad Media y siglos posteriores; la del palo de mayo. A primera vista puede pensarse que no tiene nada que ver con la catedral porque estos árboles eran llevados hasta la plaza y no hasta el templo, pero la relación se descubre si recordamos los calendarios agrícolas presentes en toda catedral. La procesión de estos seres arbóreos da la bienvenida a ese buen tiempo, primer verdor del que ya hemos hablado y guarda en sus raíces la misma idea del ciclo nacimiento-muerte-resurrección, dejando atrás el rostro de un invierno y un año viejo para dar paso a aquel otro joven y vigoroso que anuncia su llegada en cada rincón de la tierra por medio del colorido que tanto embelesó a Hugo de san Víctor.

Frazier ofrece datos que nos permiten especular acerca de las representaciones de los hombres salvajes, tan recurrentes en la iconografía catedralicia y monástica, ataviados de pies a cabeza con algo que la mayoría ha interpretado como pelo pero que ahora podemos postular, apoyándonos en la investigación del antropólogo escocés, también como hojas de árboles. Estaríamos ante el anuncio en piedra de las fiestas procesionales en las que figuras con este disfraz toman parte como protagonistas (142 y ss). Ahora sabemos que buena parte de la liturgia y sus procesiones ha quedado esculpida en la piedra y lo que ante nuestros ojos parece símbolo inexpugnable, para la cotidianidad medieval era algo capaz de ser traducido hasta por los pequeños traviesos que, seguramente, gustaban de explorar y encontrar nuevos personajes en las portadas de nuestras catedrales; de nuevo, *vox populi, vox Dei*.



Fig. 23. Green man. Oxford y Notre-Dame de París. © Marco A. López Sánchez.

Ya en primavera, a principios de verano o aun el día de San Juan (solsticio del 24 de junio), era la costumbre, y todavía lo sigue siendo en muchas partes de Europa, salir a los bosques, cortar un árbol y traerlo a la aldea e hincarlo erguido en el suelo entre la alegría y el bullicio de las gentes, o bien cortar ramas en el bosque y ponerlas atadas en las casas... Las gentes no se contentaban trayendo el verano simbólicamente (como rey o reina) a la aldea; acarreaban el verdor nuevo de los propios bosques hasta dentro de sus casas; esto es, 'el mayo' o 'Árbol de Pascua de Pentecostés', que se menciona en los documentos del siglo XIII en adelante. La busca de un 'árbol mayo' era también una fiesta: marchaban a las espesuras para buscar 'el mayo' (*majum quaerere*], traían árboles jóvenes, especialmente abedules y abetos, al pueblo y los hincaban derechos ante las puertas de las casas o de los establos y aun dentro de las habitaciones. La gente moza colocaba los 'árboles mayos' como acabamos de decir, frente a las alcobas de sus novias. Junto a estos mayos caseros, traían también el gran 'árbol mayo' o 'palo mayo' en procesión solemne al pueblo y le colocaban en medio de la aldea o de la plaza del mercado de la ciudad; era escogido entre todos y lo vigilaban cuidadosamente (Frazer 154, 157).

El escritor Phillip Stubbes, de la secta de los puritanos, en su *Anatomía de las Ofensas*, cuya primera edición londinense está fechada en el año 1583, describe con aversión manifiesta cómo acostumbraban a traer su "árbol mayo": «En mayo, Pentecostés o fechas parecidas, todos los jóvenes y muchachas, viejos y casados, corretean por la noche en los bosques, umbrías, lomas y montañas, donde pasan toda la velada en alegres pasatiempos:

y por la mañana, cuando vuelven, traen consigo abedules y ramas de árboles para adornar sus reuniones. Y no hay que asombrarse, pues allí está un gran señor presente entre ellos como superintendente de todos sus pasatiempos y juegos, a saber, Satán, príncipe del infierno. Pero el objeto más precioso que traen entonces es su árbol mayo para llevar a casa con gran reverencia, como verán. Tiene veinte o cuarenta yuntas de bueyes y cada uno de ellos en las puntas de sus cuernos un ramillete de flores bonitas. Estos bueyes son los que acarrear para casa el árbol mayo (este ídolo hediondo, mejor aún), cubierto todo él de flores y yerbas atadas con cuerdas alrededor desde el tope hasta el pie y en ocasiones le pintan de diversos colores; con un acompañamiento de doscientos o trescientos hombres, mujeres y niños van tras él con gran devoción. Cuando le plantan en el suelo, con su revoloteo de pañuelos y banderolas echan paja al pie del árbol mayo, así como ramas verdes, e instalan casetas, pérgolas y cenadores en torno. Después bailan a su alrededor a modo de paganos en la instalación de sus ídolos, de los cuales es una copia perfecta y, mejor aún, la misma cosa. He oído noticias dignas de crédito, dadas por hombres de reputación y gran seriedad, según las cuales, de cuarenta, sesenta o un centenar de doncellas que van al bosque esa noche, escasamente la tercera parte de ellas vuelven inmaculadas a sus casas» (Frazer 158).

En las pequeñas ciudades de las montañas Franken Wald, en la parte norte de Baviera, el día 2 de mayo ponen en el suelo, erguido, ante una cervecería, un árbol Walber y un hombre baila a su alrededor, envuelto en paja de pies a cabeza, de tal manera que las espigas de la mies quedan unidas y juntas sobre su cabeza formando una corona. Le llaman a este hombre como

al árbol, Walber, y acostumbraban en otro tiempo a conducirlo en procesión por las calles adornadas con ramitas tiernas de abedul (Frazer 160) ... Entre los eslavos de Carintia, el día de San Jorge (23 de abril) la gente joven adorna un árbol, cortado la víspera de la fiesta, con flores y guirnaldas; le llevan en procesión con acompañamiento de música y aclamaciones de alegría, siendo el personaje principal de esta procesión "Jorge el Verde", muchacho revestido de pies a cabeza con ramas verdes de abedul. Al terminarse la ceremonia, una efigie de "Jorge el Verde" es arrojada al agua. La pretensión del muchacho que representa a "Jorge el Verde" es poder despojarse de su hojosa envoltura y hacer su substitución con la efigie tan diestramente que nadie se dé cuenta del cambio. Sin embargo, en muchos lugares, el propio mozo que hace de "Jorge el Verde" es el que zambullen en el río o estanque, con la expresa intención de asegurar así la lluvia para que los campos y praderas verdean en verano (Frazer 161).

c) Non plus ultra. Un monstruoso final.

Hemos llegado al final del trayecto. Cual peregrino compostelar que luego del recorrido hasta las puertas del templo decide ir a esas regiones cercanas del *finis terrae* que durante siglos se supusieron como el *non plus ultra* de todo el orbe terrestre. Más allá solo queda lo ignoto, lo monstruoso y aterrador, confundándose entre el horizonte occidental cargado del color de la sangre y unas aguas abismales, listas para devorar todo cuanto se interponga en su formidable boca. Abordaremos el tema de la monstruosidad de manera particular a través de la gárgola medieval debido a que esta figura ve la luz en los albores

del siglo XIII y en el espacio mismo de las catedrales. Además, son estas criaturas, quizá, a las que más justicia les debemos. Atacadas no solamente por la ignorancia sino por los mismos eruditos que pierden perspectiva y hacen de ellas un mero reducto del imaginario del pueblo, sin ningún orden ni programación dentro de los mensajes de la catedral. Desmontaremos ahora estas visiones trayendo suficiente evidencia como para postular un origen definitivo y preciso, en el que se muestra el orden escrupuloso del que forman parte, como debía ser en cualquier texto filosófico medieval. Nuestra aproximación tomará dos vías. Una de ellas a través de las procesiones de las rogativas, con los dragones como protagonistas. La otra, gracias a un evento fortuito y afortunado, nos llevará a confirmar nuestras sospechas respecto a que más allá de la apariencia caótica debía existir un orden regulador de la monstruosidad en la catedral; era cuestión de encontrar nuestra «muy noble y recta red fundamental⁶³» para encontrar el punto sobre el que el misterio del origen de las gárgolas reposaba. Veamos cómo.

Isidoro, en el apartado *De portentis* de sus *Etimologías*, afirma que el monstruo es portador de un anuncio funesto. Previene a la consciencia y le prepara para enfrentar una destrucción o muerte próxima. El monstruo muestra (*monstrare*), indica, señala, enseña, pone ante nosotros el significado de una cosa. Por ello, debemos ser muy sagaces a la hora de observar cada uno de estos seres de piedra para acceder al misterio más

⁶³ Véase el segundo apartado de nuestro capítulo *Catedral y pensamiento*, titulado *Eurythmia et organum*

allá de su apariencia. Tenemos como guía las palabras del erudito y santo sevillano que nos previenen respecto al carácter del mensaje: muerte y destrucción. Pero si queremos ir más allá, podemos luego de todo lo estudiado reconocer que la muerte en el mensaje cristiano no es sino el anuncio de un nuevo renacer: fauces devoradoras, fachada en un *occidens occidit*, materia y selva oscura en la que toda razón se extravía, festividades pascuales ortodoxas y heterodoxas exaltando por todos los medios el ciclo muerte-resurrección...es muy claro de primera impresión que la gárgola, monstruo asociado al agua en los límites de la catedral, habrá de ser parte fundamental de este mensaje restaurador.

Ahora bien. El problema radica en que no todas las gárgolas son dragones a los que podamos pisar y dominar con una pesada piedra fundamental anclada al soporte universal de las aguas primordiales. Muchas figuras muestran animales o incluso cuerpos y rostros humanos. Vayamos por partes. Dedicaremos atención primero al animal más popular, temido y querido de todo el medioevo, para pasar luego a descubrir los secretos de esos otros misteriosos personajes de piedra.

Habiendo caído en el pecado de la carne muere una mujer anónima. Ha manchado la claridad de su noble nacimiento con lesa crimen carnal y sus últimos días los cubre con paño negro la ceguera. Así llegó a la tumba. No estuvo en tierra sino algunos instantes cuando sucedió una cosa maravillosa: un doble lamento se elevó desde el cadáver y acto seguido, una gigantesca serpiente vino hacia ella y comenzó a devorarla,

partiéndola y deglutiendo cada una de sus extremidades. Con ello, el dragón devino sepulturero y la tumba de la mujer no fue otra que las entrañas de la bestia. El cadáver no pudo descansar en paz luego de la muerte; execrable destino como castigo a su falta, quedando condenada a no encontrar descanso jamás. La que no respetó su cama en vida no tiene derecho a un lecho que le acoja en ultratumba y la misma serpiente que agitaba su cuerpo en vida continuará agitándolo ahora en la muerte.







Fig. 24. San Marcel y el dragón. Las imágenes (actual y previas) muestran a la bestia siendo dominada por el santo, así como el momento fatal donde la serpiente deglute a la pecadora. Catedral de Notre-Dame de París. © Marco A. López Sánchez.

San Marcelo comprende que su deber como defensor del pueblo es ir a enfrentar a la bestia. Una gran procesión se junta, con él encabezándola. Pero muy pronto les pide que le dejen seguir solo, con Cristo por guía, para librar el combate. La serpiente sale del bosque hacia la tumba para saciarse de nuevo. Cuando está frente a ella, san Marcelo empieza a rezar y el monstruo queda dócil; baja su cabeza, llega con el santo y pide disculpas, con su cola ya no parada sino arrastrándola, en actitud sumisa. San Marcelo le golpea la cabeza tres veces con su cayado, le pone la estola alrededor del cuello y con sus dedos delicados encadena a la serpiente conduciéndola luego hasta quienes le habían acompañado. El santo entra en la ciudad con la bestia por enfrente, y el pueblo por detrás, dando gracias a Dios. Una vez dentro, san Marcel reprime al dragón y le dice: «De aquí en adelante puedes quedarte en el desierto o permanecer en las aguas, pero ya no entrarás en esta ciudad». Acto seguido el dragón desaparece y nunca más se le vuelve a ver. Así, con un frágil cayado el obispo triunfa sobre el enemigo, más que con cualquier arma de guerra, mostrando con

ello dónde reside la fuerza. Venantius Fortunatus, *Vita Sancti Marcelli*, cap. X, (*MGH, Scriptores Rerum Merovingicarum*, IV/Z, ed. B. Krusch (1885) , pp. 53-54⁶⁴

Con un tamaño mayor que el caballo más grande o el buey más corpulento, la tarasque se erguía sobre seis poderosos miembros equipados con las zarpas asesinas de un oso, y movía furiosamente su larga cola viperina de un lado a otro como tralla viva. La magnífica melena de su cabeza de león fluía alrededor de sus hombros, y sus dientes eran grandes dagas mortíferas de marfil. Lo más extraordinario era el imponente caparazón incrustado en su espalda. Parecido al caparazón de una tortuga colosal, estaba repleto de un arsenal de poderosas púas...Un día, un pequeño bote atracó en el puerto cercano a la orilla del río, y del mismo descendió una doncella joven, grácil, lozana y que llevaba puesto un simple vestido completamente blanco. Había viajado desde Arles, desde donde su fama se había extendido a lo largo y ancho del mundo. Por su sencilla figura, con su cuidado porte, se trataba de Sta. Marta, cuyos sermones inspiradores y cuyos actos de generosa beneficencia habían traído dicha y esperanza a todos los que la conocían. Los habitantes del pueblo de Nerluc se reunieron para ir a su encuentro y le imploraron llorando que los liberara de la terrible opresión de la tarasque.

Sta. Marta les prometió hacer todo lo que pudiera para ayudarlos, y sin más demora, recorrió los distantes campos en dirección al bosque que rodeaba el río, que daba cobijo a su terrorífica presa. No tuvo que buscar demasiado rato. No pasaron ni unos pocos minutos desde que había entrado en el

⁶⁴ Extraído de: (Goff, Time, Work & Culture in the Middle Ages 187-188)

bosque cuando descubrió a la tarasque en un claro de luz, donde se encontraba devorando los restos de su última víctima, un pastor del pueblo. El monstruo devoraba tan resuelto su ensangrentado ágape que permaneció totalmente inconsciente de la presencia de Sta. Marta, permitiéndole a la santa acercarse a la distancia de un brazo y también recoger dos ramas que el monstruo acababa de carbonizar con su aliento abrasador. Sin embargo, en ese momento, la tarasque insistió su presencia y se dio la vuelta, con sus ojos centelleantes. Al instante, Marta levantó las dos ramas y las colocó delante de su monstruoso adversario en forma de Cruz. Cuando hizo esto, los ojos de la tarasque se oscurecieron, su incandescencia quedó sustituida por un tenue color dorado, y la poderosa criatura cayó pasivamente a los pies de la santa, dominada por el desconcierto y una paz insólita. Marta se inclinó y roció agua bendita por encima del apagado dragón. Después, tejió un enorme collar con trenzas de su pelo y condujo a la tarasque amigablemente de vuelta a Nerluc. Este asombroso espectáculo al principio dejó mudos e inmóviles a los habitantes del pueblo. No obstante, cuando el miedo por su antiguo enemigo amainó, se volvieron mucho más atrevidos, acercándose a la bestia y tocándola, después golpeándola, y dándole puñetazos y patadas, y arrojándole piedras y palos, a medida que su enfado contra sus antiguas atrocidades estallaba en una incontrolable marea de odio y venganza. La tarasque asustada se acobardó ante este ataque continuo, y Sta. Marta suplicó a las hordas que perdonaran a la bestia y la dejaran vivir en su nuevo y transformado estado; pero era demasiado tarde. La tarasque

cayó rodando repentinamente y murió⁶⁵.

Cuenta la leyenda que alrededor del año 520 de Nuestra Era existía una terrible dragona que asolaba los alrededores de la región de Rouen, cerca del río Sena, en la actual Francia. La horrible criatura era conocida con el nombre de Gargouille. La inmunda bestia atacaba, generalmente, a todos aquellos que concurrían a la fuente a beber o cargar agua, aunque también había noticias de que el monstruo violentaba a quienes se internaban en los bosques.

Nadie se atrevía a enfrentar a la terrible gárgola. Se decía de ella las cosas más horrendas; incluso, algunos aseguraban que podía apresar a una docena de hombres de un solo bocado y tragárselos vivos. El arzobispo de Rouen, llamado Román, decidió entonces ir a enfrentar a la bestia, pues estaba seguro de que con la ayuda de Dios todo era posible. El viaje podía ser largo y peligroso; pero Román recordó las palabras de Jesús que habían llegado hasta él a través de la lectura de los Santos Evangelios: *"Si dos o más se juntan en la tierra en mi nombre, lo que pidan al Padre el Padre se los dará"*. Por lo tanto, Román pidió a los cristianos de Rouen que lo acompañaran, pero ninguno de todos los que estaban siempre presentes en las misas y en las celebraciones religiosas quiso ir con él. El golpe fue muy duro para aquel hombre de la Santa Iglesia, pues ahora entendía por qué el demonio se hallaba en ese lugar, convirtiéndolo en un páramo desolado. ¿Dónde

⁶⁵ Extraído de: <https://misterios.co/criaturas-legendarias-la-leyenda-de-santa-marta-y-la-tarasque/>

estaban los hombres de fe? Fue, entonces, en busca de soldados y carpinteros, herreros y picadores de piedra. Pero nadie quería vérselas con la temible gárgola. Finalmente, Román acudió a la cárcel y allí preguntó:

-¿Quién de ustedes me acompañará a enfrentar a Gargouille?
-Pues nosotros... ¡seguro que no! -le respondieron los presos; hemos cometido nuestros pecados y por eso estamos aquí, pero preferimos pudrirnos en la cárcel que morir destrozados por esa bestia inmundada. Pero uno de los hombres jóvenes que se hallaban allí lo llamó:

-¡Arzobispo, no se vaya! ¡Yo lo acompañaré! Román sonrió y aceptó la disposición del muchacho. Hizo los arreglos necesarios para sacarlo de la cárcel y luego partieron juntos al encuentro con la gárgola. Ya cuando se hallaban caminando por el bosque el muchacho le preguntó:

-¿Cómo matará a la dragona, Arzobispo?
-Con el poder de Dios -le respondió Román con rotunda fe. De pronto llegaron a una zona del bosque cuyos árboles estaban destrozados, como si algo muy grande y fuerte hubiera pasado entre ellos.

-Estamos cerca... -dijo el muchacho como en un susurro. Román notó que los pájaros habían callado y el silencio se había apoderado del lugar.

-No tengas miedo, Dios está con nosotros -le dijo el arzobispo al pobre muchacho que temblaba de pies a cabeza y jadeaba como si le faltara el aliento. Siguieron avanzando y descubrieron muchos huesos humanos y de animales esparcidos por el lugar.

-Por aquí debe de estar su morada -aseveró el joven temeroso.

De pronto, como si hubiera surgido de la nada, apareció una terrible cabeza tan grande y horrible que no es posible describirla. El joven convicto dio un alarido de terror y trató de escapar, aunque resbalaba en los huesos que estaban esparcidos en la tierra y caía una y otra vez.

-¡Reza conmigo! -le ordenó Román. Luego se volvió hacia la temible gárgola y, levantando en alto un crucifijo, le dijo:

-¡En el poderoso nombre de Dios, te someto! La gárgola abrió la boca repleta de filosos dientes y volvió a cerrarla, como si dudara. El convicto se volvió a mirar lo que ocurría, pues no había escuchado el esperado ruido de los dientes al cerrarse ni los gritos del arzobispo. Román gritó, entonces, por segunda vez:

-¡En el poderoso nombre de Dios, te someto! La gárgola cerró la boca y bajó la cabeza, pero de pronto tuvo como un ataque frenético y chilló mostrando sus dientes. Entonces, Román hizo acopio de toda su fe y dijo por tercera vez:

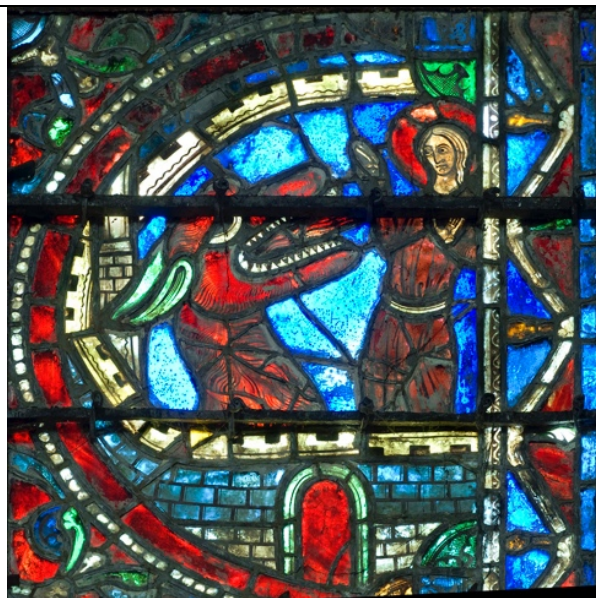
-¡En el poderoso nombre de Dios, te someto! La gárgola levantó su garganta y dio un poderoso aullido, como si por allí dejara escapar todo el mal que había en su interior. Luego bajó la cabeza y cerró los ojos, como si se encontrara dormida. Entonces el muchacho creyó en las palabras de aquel hombre de fe y en el poder de Dios.

-Es muy grande para los cuchillos y las espadas; sólo lograríamos que se enfureciera.

-¿Cómo la mataremos, Arzobispo? -preguntó el muchacho acercándose a Román.

-Tenemos que sacarla de aquí. El hombre se acercó a la terrible gárgola y tomándola de una barba la condujo como una mansa criatura fuera del bosque. Entonces el muchacho creyó aún más que antes. Creyó en la fuerza de las palabras que había

pronunciado aquel hombre de fe y en el poder de Dios Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Una vez que salieron de la foresta, los hombres del pueblo vieron aparecer a Román, al convicto y a la horrible gárgola, que caminaba a paso lento totalmente sometida. Entonces corrieron a buscar sogas y ataron a la asesina criatura y la cubrieron de leña. Inmediatamente la prendieron fuego y se quedaron allí observándola hasta que se convirtió en cenizas. Muere en la hoguera, pero su largo cuello y cabeza quedan inmunes ante las llamas. Se le corta entonces y se cuelga en los muros de la ciudad en memoria del gran suceso⁶⁶.



⁶⁶ Extraído hasta la penúltima oración de: <http://tiocarlosproducciones02.blogspot.com.es/2013/04/san-roman-y-la-gargola.html>. (080616.18:16). La frase final viene de diversas variantes del mito, que consideramos importante destacar por la cercanía con la iconografía de las gárgolas.



Fig. 25. Santa Margarita y san Andrés, enfrentando a la serpiente. Notre-Dame de Chartres. Extraídas de: <http://www.medievalart.org.uk/> (Página actual y anterior)

«El dragón es el mayor de todas las serpientes, e incluso de todos los animales que habita en la tierra...se remontan por los aires y por su causa se producen los ciclones...Pero su fuerza no radica en los dientes, sino en la cola, y produce más daño cuando la emplea a modo de látigo que cuando se sirve de su boca para morder» (Sevilla XII. 3:4-4). Si recordamos nuestro tiempo litúrgico, tenemos una cuaresma como tiempo de preparación para la celebración de la pascua que tiene su culmen con la muerte y resurrección de Cristo. Pero sabemos también que la Pascua goza de una prolongación, una octava estructurada por siete semanas en las que sucesos importantes se dan cita. A los cuarenta días de resurrección acontece la Ascensión de Cristo y una semana más tarde vendrá Pentecostés, *Veni Sancte Spiritus*, a coronar el tiempo pascual.

Es aquí donde el dragón, bestia pagana y ancestral, entra de lleno en la historia que nos atañe. Tres días antes de la Ascensión, con las procesiones de las rogativas, se ruega para que cesen en la tierra las calamidades, los terremotos, los incendios y sobre todo, las devastaciones con las que bestias feroces azotan a los pueblos. Ellas rememoran la historia de esos santos que de un modo extraordinariamente similar controlan a la bestia: santa Marta con la Tarasca de Tarascón, san Marcel con el dragón parisino, san Román con la Gargouille de Rouen, santa Radegunda con la Grand'Goule de Poitiers, san Lupo con la Chair sallée de Troyes, san Clemente con la Graouilly de Metz y un largo etcétera de figuras sauróctonas. Sabemos por Le Goff que las rogativas comienzan con san Mamerto, obispo de Viena,

alrededor del 470 y muy pronto obtienen rápida difusión por todo el continente. Para el francés, estos festivales cristianos quieren reemplazar las ambarvalia galo-romanas y recogen de ellas mucho del ritual, incluido el disfraz de animales (Time, Work & Culture in the Middle Ages 180). Con ello, no solo Cristo encontrará forma de triunfar sobre el Enemigo tal como vimos en los dramas litúrgicos sino junto con él, una buena legión de santos y obispos que tomando ejemplo del Maestro serán capaces de dominar y triunfar sobre la fuerza serpentina. El cayado o báculo pastoral de los obispos rematado en una espiral serpentina evoca este simbolismo; el triunfo sobre el mal: es el dragón vencido, aferrado, atado y controlado. Le Goff hace ver que en el gótico la bestia vencida encontrará otros lugares de reposo, normalmente a los pies de su controlador ya sea este Cristo, María, san Miguel o cualquier santo u obispo. También el historiador recuerda la figura del obispo como la encargada de fundar la ciudad o el templo, *axis mundi* ambos como ya se ha dicho. Por ello, siendo el obispo el constructor de la catedral, le queda muy bien el doble papel, ahora de héroe, poniendo orden en la ciudad alejando y dominando a la bestia para garantizar la buenaventura en la construcción del templo sagrado (Time, Work & Culture in the Middle Ages 175).

Las rogativas nos descubren una doble reminiscencia; por un lado, los ritos de fertilidad y por otro, el ruego para aquietar la fuerza imponente de la naturaleza evitando así toda calamidad. Se trata, en suma, de dar orden a esa fuerza en un principio desbocada; dirigir ese potente caudal para que lejos de destruir,

ayude a levantar, establecer, fundar una obra o espacio sagrado. Este simbolismo resulta de la mayor importancia ahora pues como veremos, es uno de los principales sustentos filosóficos por detrás de las gárgolas: el efluvio negativo y destructor debe encontrar un cauce de salida controlado para librarnos de su poder devastador. Por supuesto, la fuerza de la naturaleza encuentra manifestación tanto en el exterior como en el interior propio de cada ser humano. Por el control de la fuerza latente en el interior, «en las entrañas de la tierra», el hombre alcanza el autogobierno y la restitución del bien y el orden en sí mismo: el cese de las calamidades. Esa fuerza, impulso libidinoso y pulsión incontenible, el hombre común la desprecia, consume y destruye, pero el santo la controla y la conquista. Así, el primer día de las rogativas el dragón dominante precede toda la procesión, por delante incluso de cruces y estandartes, imponente y «*cum cauda longa erecta et inflata*» (Goff, *Time, Work & Culture in the Middle Ages* 182). Es ahora cuando el pueblo, atado a su merced, le ofrece a la bestia primicias, frutos, dulces o doncellas para saciar temporalmente su apetito voraz (Goff, *Time, Work & Culture in the Middle Ages* 179 y ss).

El triunfo definitivo ocurre cuando el santo se hace cargo y con las armas de Cristo enfrenta a la bestia no para acribillarla sino para amansarla y así controlarla. De este modo el poder del dragón sucumbe; la erecta cola se desinflama al tercer día y cae sumisa ante el cayado del santo con el que le toma del cuello estableciendo con este gesto el triunfo del orden sobre el caos: la quietud y la calma luego de la tormenta precedente. Esta idea de

atar a la bestia es recurrente en la iconografía y recuerda de inmediato a una de las figuras más formidables veterotestamentarias: el Leviatán.

¿Sacarás tú al leviatán con anzuelo, o con cuerda que le echés en su lengua? ¿Pondrás tú sogas en sus narices, y horadarás con garfio su quijada? ¿Multiplicará él ruegos para contigo? ¿Te hablará él lisonjas? ¿Hará pacto contigo para que lo tomes por siervo perpetuo? ¿Jugarás con él como con pájaro, o lo atarás para tus niñas? ¿Harán de él banquete los compañeros? ¿Lo repartirán entre los mercaderes? ¿Cortarás tú con cuchillo su piel, o con arpón de pescadores su cabeza? Pon tu mano sobre él; te acordarás de la batalla, y nunca más volverás. He aquí que la esperanza acerca de él será burlada, Porque aun a su sola vista se desmayarán. Nadie hay tan osado que lo despierte; ¿Quién, pues, podrá estar delante de mí? ¿Quién me ha dado a mí primero, para que yo restituya? Todo lo que hay debajo del cielo es mío. No guardaré silencio sobre sus miembros, ni sobre sus fuerzas y la gracia de su disposición. ¿Quién descubrirá la delantera de su vestidura? ¿Quién se acercará a él con su freno doble? ¿Quién abrirá las puertas de su rostro? Las hileras de sus dientes espantan. La gloria de su vestido son escudos fuertes, cerrados entre sí estrechamente. El uno se junta con el otro, que viento no entra entre ellos. Pegado está el uno con el otro; están trabados entre sí, que no se pueden apartar. Con sus estornudos enciende lumbre, y sus ojos son como los párpados del alba. De su boca salen hachones de fuego; centellas de fuego proceden. De sus narices sale humo, como de una olla o caldero que hierve. Su aliento enciende los carbones, y de su boca sale llama. En su cerviz está la fuerza, Y delante de él se esparce el desaliento. Las partes más flojas de su carne están endurecidas;

Están en él firmes, y no se mueven. Su corazón es firme como una piedra, y fuerte como la muela de abajo. De su grandeza tienen temor los fuertes, y a causa de su desfallecimiento hacen por purificarse. Cuando alguno lo alcanzare, ni espada, ni lanza, ni dardo, ni coselete durará. Estima como paja el hierro, y el bronce como leño podrido. Saeta no le hace huir; las piedras de honda le son como paja. Tiene toda arma por hojarasca, y del blandir de la jabalina se burla. Por debajo tiene agudas conchas; imprime su agudeza en el suelo. Hace hervir como una olla el mar profundo, y lo vuelve como una olla de ungüento. En pos de sí hace resplandecer la senda, que parece que el abismo es cano. No hay sobre la tierra quien se le parezca; animal hecho exento de temor. Menosprecia toda cosa alta; es rey sobre todos los soberbios [Job 41:1-34].

Será Rabano Mauro, entre otros, quien agregue al simbolismo de la bestia draconiana el carácter maligno y diabólico del Leviatán (Goff, *Time, Work & Culture in the Middle Ages* 174). Pero si hacemos un recuento histórico del dragón, parece ser —al menos en la opinión de Le Goff— que durante la Alta Edad Media esta bestia fue una de poca monta. El de la Escuela de los Annales opina que es imposible que los dragones, seres monstruosos, hayan podido ser parte de la tradición oficial cristiana durante la Alta Edad Media. En su opinión, lo que sucede es que estos monstruos tienen un resurgimiento siglos después, cuando la iglesia «baja la guardia» y permite más libertades (Time, *Work & Culture in the Middle Ages* 183). Será en el siglo XIII cuando salgan de sus guaridas a robar cámaras y queden plasmados en los escudos de armas de las ciudades, en los muros y esculturas de las iglesias, en los báculos pastorales, en los libros

miniados, en la incipiente imagen corporativa de hostales y tabernas, en las aventuras caballerescas, en la heráldica de familias nobles o de mercaderes y artesanos. Le Goff también nos recuerda que a principios de siglo llega desde el lejano oriente influencia del dragón alado. Todas estas afirmaciones coinciden con nuestra propia investigación que apunta a llevar el origen de la gárgola medieval justamente aquí, a fines del s. XII y principios del XIII⁶⁷. Si para Viollet-le-Duc el nacimiento se da en Laon para 1220, nosotros lo llevamos apoyados en la propia escultura de las catedrales, a los últimos años del siglo XII, en Chartres. La secuencia en el simbolismo y la evolución escultórica de las gárgolas de Chartres frente a las de Laon no deja lugar a dudas de cuales fueron primero, así como del evidente desarrollo de las ideas, desde una hasta otra, culminando con Reims y seguramente pasando por París. Durand en el siglo XIII ya menciona en su *Rationale divinatorum officiorum* a los dragones en las procesiones; Jean Belet hacia 1180 también; James of Vitry, siglo XIII, lo mismo. En todos estos textos se habla de las procesiones de tres días en las que el dragón siempre figura como protagonista el primer día, pero al cabo del tercero pierde toda su fuerza, muere o es vencido. Ahora bien, si estas fiestas procesionales se dan cita los tres días que anteceden la Ascensión de Cristo, hay que entender que estamos ante un mensaje de renovación y exaltación y debemos recordar por lo tanto aspectos básicos de la simbólica del dragón como bestia marina, serpiente primordial asociada a las aguas cósmicas, abismales y tenebrosas;

⁶⁷ (Las aguas primordiales: Orígenes y exégesis. Una aproximación al estudio simbólico de la gárgola medieval)

a todo aquello que no tiene aún una «forma».

El Dragón es una figura arquetípica presente no solo desde el Génesis cristiano sino en toda tradición milenaria. Recordando a Eliade, es la bestia que ha tenido que ser vencida y muchas veces despedazada por el dios para que el Cosmos pueda crearse (Lo sagrado y lo profano 31). Es por lo tanto figura cosmogónica asociada al caos o aguas primordiales que anteceden el establecimiento de un orden fundamental. Siguiendo al fenomenólogo, esas aguas son el depósito de todas las posibilidades de existencia. Como *fons et origo*, preceden a toda forma y soportan toda creación (Lo sagrado y lo profano 79). Para Tertuliano el agua ha sido antes que nada «el asiento del Espíritu Santo, que la prefería entonces a los demás elementos: fue esta primera agua la que dio origen al viviente» (Lo sagrado y lo profano 81)⁶⁸.

Entonces, simbólicamente brotar o surgir en movimiento ascendente de estas aguas denota un renacimiento, una regeneración. Por el contrario, sumergirse representa una muerte, una reintegración al modo indiferenciado de preexistencia, una disolución de las formas en el inabarcable océano primordial, pero esta disolución trae siempre con ella una regeneración, literalmente una resurrección o volver a levantarse. Las aguas no pueden trascender la condición de lo virtual, de los gérmenes y las latencias. Por eso, todo lo que es <forma> se manifiesta por encima de las aguas informes, separándose de ellas (Eliade, Lo

⁶⁸ En *De baptismo*, III-V.

sagrado y lo profano 80). Y así como las formas plotinianas inteligibles descienden para penetrar en la materia y ordenarla, surgen ahora ellas mismas desde las profundidades abismales, cual espejo neoplatónico perfecto, ascendiendo hacia la luz de la manifestación en el mundo sensible. Por tal motivo el simbolismo de las aguas implica tanto la muerte como el renacer; desintegran, anulan las formas, lavan los pecados, son a la vez purificadoras y regeneradoras. Es por la inmersión en ellas que dejamos atrás el mundo viejo y renacemos. Pero ello implica necesariamente el combate con la bestia marina en auténtica *imitatio Christi*. El descenso encuentra su modelo original en aquel de Cristo en el Jordán, que era al mismo tiempo un descenso a las Aguas de la Muerte. Cirilo de Jerusalén dice al respecto: «el dragón Behemot, según Job, estaba en las Aguas y recibía al Jordán en su garganta. Mas como era preciso romper las cabezas del dragón, Jesús, habiendo descendido a las Aguas, encadenó al fuerte, para que adquiriésemos la facultad de caminar sobre los escorpiones y las serpientes» (Eliade, Lo sagrado y lo profano 81-82). Del mismo modo el recién bautizado desciende a la piscina bautismal para enfrentarse con el dragón en un combate supremo y salir victorioso (82). La cita que hace Eliade de Cirilo de Jerusalén resulta fundamental pues como veremos ahora, nos pone ante el encuentro de la madre de todas las gárgolas. Veamos cómo.

Francia está llena de folklore, de ritos y festividades asociadas a las aguas y sus bestias fabulosas. Chartres es un claro ejemplo. Durante milenios ha estado abrazada con el agua; aun hoy es posible visitar el pozo que guarda su cripta dedicada a la virgen negra, *virgo paritura*. Le merece entonces el título de Gran

Madre de unas criaturas de piedra que tienen en las aguas su más profunda substancia. Es el flujo de este líquido vital corriendo en el interior de sus entrañas lo que les da vida y razón.



Fig. 26. Gárgola en Notre-Dame de Chartres. © Marco A. López Sánchez.

En el pórtico norte de la catedral de Chartres encontramos una pieza claramente fabricada al menos en dos partes, aunque podrían ser tres. Podemos pensar en la parte central como la más antigua, casi anicónica pero ya con un pequeño rastro ornamental. Por debajo, tres cabezas rematadas cada una por un capitel sirven

de soporte. Notemos también los motivos vegetales y cómo ambos, hojas y cabezas, brotan de las aguas que les sostienen. Finalmente, una bestia echada funciona como tapa del canal por donde viaja el agua. Su posición a una altura mayor que la nuestra hace apenas perceptible la melena ondulada del animal, que bien puede estar hecha del grueso pelaje de la bestia o de aguas en movimiento, a imagen de las que corren por dentro de la figura. La pesadez del volumen central, su acusado achatamiento producto del temor a venirse abajo por el peso, el apenas insinuado motivo escultórico en el remate del canal, las cabezas al estilo de las canecillas románicas y el gesto del agua por debajo; todo es demasiado rústico, demasiado tímido, sobre todo si analizamos el resto de la escultura de este pórtico, ya de un estilo más desarrollado.

El estudio iconográfico de esta figura nos deja ver primero que nada, como origen previo a todas las cosas, el vaivén de las aguas. Este manto será el asiento sobre el cual el universo encuentre soporte. Masa informe, contiene en potencia todas las formas. Desde este inframundo brotará en ascenso vertical el germen de vida. El verdor que trepa y las tres cabezas femeninas así nos lo expresan pues flotando sobre las aguas, cargan a su vez un pesado elemento. Estos dos motivos han sido ampliamente usados en el pasado cristiano. Un ojo atento podrá notar que la copiosa vegetación de la arquitectura románica tiene siempre relación directa con la fertilidad naciendo de un punto central desde el que las formas se multiplican. Incluso las bestias angulares de los capiteles, haciendo de dos cuerpos una cabeza o viceversa, dan cuenta de este sencillo pero profundo misterio: la

dualidad y la multiplicidad, creciendo a lo largo, ancho y alto del espacio, provienen de la unidad primordial. Por analogía simpática, las cornisas se vieron muy pronto dotadas de canecillas de apoyo esculpidas con cientos de rostros y motivos emparentados con las ideas de regeneración⁶⁹. Y así como la canecilla soporta materialmente la cornisa del edificio, así la cabeza –soporte y asiento del espíritu y la vida– ayudará a cargar simbólicamente todo el edificio. Además, por ser depositaria de la fuerza de vida, funge como auténtica semilla. Así, cabezas y agua como soporte primordial serán temas siempre rodeando nuestro simbolismo.

Vayamos ahora hacia la bestia que encima se acurruca. Lo primero que notaremos es que aquí hay otra cabeza, justamente de la que salen las aguas. La bestia marina que deglute y vomita al tercer día aparece de nuevo. Solo que lo hace de un modo enigmático: una perfecta hilera pulida sustituye a los afilados dientes que habrían de esperarse, de acuerdo con el ya citado texto de Job y el Leviatán. El escultor tuvo cuidado de que este detalle no pasase desapercibido: el animal no es Leviatán; tampoco es carnívoro: *come pastura*. ¿Encontraremos fuentes capaces de mostrarnos algún punto de donde aferrarnos? ¿O habremos de decir, como Mâle, cosas como estas?: «Henos aquí, ante el mundo misterioso de las gárgolas ¿Buscaremos símbolos en ellas? ¿Qué libro nos explicará su sentido? ¿Qué texto nos guiará? Confesémoslo: aquí ya los libros no nos enseñan nada; los textos

⁶⁹ Sobre este tema véase: Menéndez Gutiérrez M^a Ángeles (1998): “Un mito en piedra: La sexualidad en el contexto religioso de la iglesia” pp. 43-66

y los monumentos no concuerdan ya. Relacionando los unos con los otros, no se llega a ninguna conclusión cierta» (El arte religioso del siglo XIII en Francia 71). Un rotundo NO a las palabras del maestro. Atendamos a Job:

- ¹⁵He aquí ahora behemot, el cual hice como a ti;
Hierba come como buey.
- ¹⁶He aquí ahora que su fuerza está en sus lomos,
Y su vigor en los músculos de su vientre.
- ¹⁷Su cola mueve como un cedro,
Y los nervios de sus muslos están entretejidos.
- ¹⁸Sus huesos son fuertes como bronce,
Y sus miembros como barras de hierro.
- ¹⁹Él es el principio de los caminos de Dios;
El que lo hizo, puede hacer que su espada a él se acerque.
- ²⁰Ciertamente los montes producen hierba para él;
Y toda bestia del campo retoza allá.
- ²¹Se echará debajo de las sombras,
En lo oculto de las cañas y de los lugares húmedos.
- ²²Los árboles sombríos lo cubren con su sombra;
Los sauces del arroyo lo rodean.
- ²³He aquí, sale de madre el río, pero él no se inmuta;
Tranquilo está, aunque todo un Jordán se estrelle contra su boca.
- ²⁴¿Lo tomará alguno cuando está vigilante,
Y horadará su nariz? [Job 40:15-24]

La relación no puede ser más explícita ni evidente. *Hierba come como buey. Está echado, en lugar húmedo, cubriendo y ocultando una caña. He aquí, sale de madre el río, pero él no se inmuta; tranquilo está, aunque todo un Jordán se estrelle contra*

su boca... Con ello podemos afirmar que nuestra primera gárgola ha sido felizmente identificada. Pero aquí no acaban las sorpresas. Si caminamos unas cuabras más allá de la catedral de Chartres, hacia la iglesia de Saint-Pierre, descubriremos un detalle fascinante: el edificio goza también de su propia behemot. El parecido nos parece demasiado evidente como para dejar pasarlo inadvertido. La misma boca, la misma dentadura de herbívoro, la misma proporción poco alargada, una ménsula de apoyo, una actitud más de tranquilidad que de excitación; las similitudes no dejan temor a equivocarse. ¿Cuál de ellas es la madre y cuál la hija? La manufactura de la de St. Pierre parece estar hecha de una sola pieza, lo que nos hace pensar que ella es prole de la de la catedral. Pero al mismo tiempo, la de Chartres está un poco más alargada y la expresión corporal más suelta e independizada.

Quizá fue primero la parte inferior y el monstruo que cubre la gárgola con el canal vino después, inspirado en el de Saint-Pierre. Este último tiene una pequeña ménsula de soporte, en la que no se acusa ningún signo de ornamentación floral o fluvial. Ya sean madre e hija o dos hermanas contemporáneas no lo sabemos, pero son muchos los signos que las emparentan y nos hacen ver en ellas una misma idea por detrás, dándoles sentido y justificación simbólica. Estamos ante unas primeras gárgolas que responden fielmente a ideas asociadas con el aspecto positivo del agua: fertilidad, sostén universal, purificación, bautismo, regeneración y materia prima generadora de todas las formas. Los edificios son contemporáneos, lo que hace pensar que las ideas iban y venían de uno a otro. Si el pórtico norte de Chartres se

levanta inmediatamente después del incendio, esto es, en 1194, St. Pierre sufrirá un destino similar siendo consumida por las llamas en 1134 y dejando en pie sin estragos mayores solamente la torre que data del 980. Será el abad Foucher quien la reconstruya comenzando los trabajos hacia 1190. En ambos casos, estamos rayando el siglo XIII. Plantear el origen de la gárgola por estas fechas no es descabellado. Si consideramos que el estilo viene al mundo en 1144 con la consagración del coro de Saint-Denis, nos separan cincuenta años; no parece mucho tiempo para un estilo nuevo, que madura como todo fruto de forma progresiva y a veces lenta. Sería adelantarse un poco a la propuesta de Viollet-le-Duc y anteponer a Laon las gárgolas de Chartres. Nuestra propuesta encontrará mayor sustento conforme avancemos en nuestro análisis y veamos cómo en realidad, Laon es una clara muestra del mismo programa iconográfico de Chartres –la gárgola behemot– pero prodigiosamente madurado.



Fig. 27 Gárgolas Behemot. La de la izquierda en St. Pierre y la de la derecha en la catedral, ambas en Chartres, Francia. © Marco A. López Sánchez.

La fachada occidental de Laon muestra una clara continuidad con la de Chartres. De nuevo la Behemot protagoniza el espacio. Una mirada global a la fachada nos deja ver la lamentable pérdida de varias piezas originales. Nos quedan dos de diez, que son las que aquí exponemos. Observemos sus características.



Fig. 28 Gárgolas Behemots. Fachada occidental, Catedral de Notre-Dame de Laón, Francia. © Marco A. López Sánchez.

En la base, tal como en Chartres, el «*chaos primordial figuré par des ondulations*» (Bouxin 103), soportándolo todo. La figura del lado septentrional se sostiene sobre las aguas onduladas mientras que la meridional pisa al bífido dragón o a los dragones gemelos, haciendo aún más claro el simbolismo hacia la bestia acuática, matriz prima, generatriz de todas las formas. Inmediatamente después, las cabezas de Chartres dan paso ahora a una figurilla que hace la misma función y que de hecho, sostiene a la bestia superior con su cabeza y con un capitel por encima de la misma. La reiteración cabeza-capitel como soporte primordial

vuelve a quedar plasmada. ¿Quién es este personaje, aquí un tanto flaco y en aprietos, sino el mismo hijo de las aguas y nieto de la tierra y el cielo? Titán griego citado por Ovidio y Virgilio, Atlas está muy presente en el imaginario medieval no solo del cristianismo sino incluso del mundo musulmán como una figura más de soporte universal⁷⁰. Es padre de las Hespérides, ninfas de la noche y de la luz *de la puesta del sol*. Las Pléyades, otras de sus hijas, fueron fundamentales en la Edad Media para guiar a todo navegante del mediterráneo. Su prole entonces guarda relación con las aguas y con el occidente, lugar en el que ahora nos encontramos. El mismo nombre del titán está ligado al del gran océano occidental. Nuestro héroe es castigado en la Titanomaquia a cargar los cielos para evitar con ello el abrazo copulativo primordial de sus abuelos, Gaia y Urano: así, la separación de las aguas superiores e inferiores, o del cielo y la tierra, está a su cargo. De acuerdo con Ovidio será Perseo quien con el rostro de la Medusa petrifique al titán⁷¹. Así, tal como leeremos los juicios finales bajo la luz del sol del ocaso, también aquí observaremos a Atlas petrificado en el extremo occidental del mundo-catedral, cargando no ya una bóveda celeste sino una imagen emparentada directamente con él por ser ambas figuras de soporte. Y así como mostró ya nuestro maestro Mâle (El arte

⁷⁰ Lane, Edward William (1883). *Arabian society in the middle ages: studies from the Thousand and one nights* pp. 106–107.

⁷¹ *Cuán grande él era, un monte se hizo Atlas: pues la barba y la melena a ser bosques pasan, cimas son sus hombros y brazos, lo que cabeza antes fue, es en lo alto del monte cima. Los huesos piedra se hacen; entonces, alto, hacia partes todas creció al infinito, así los dioses lo establecisteis, y todo -con tantas estrellas- el cielo, descansó en él.* (Ovidio IV, 657-663)

religioso del siglo XIII en Francia 28-29) la relación indispensable entre las largas esculturas protagonistas de los pórticos con aquellas otras mucho más pequeñas a sus pies, aquí sucede exactamente lo mismo: cada figura inferior guardará cercanía simbólica con aquella que sostenga.

Pero entonces, nada de <ausencia de simbolismo en la fauna monstruosa>, nada tampoco de <fuentes mudas o de creaciones completamente populares> (El arte religioso del siglo XIII en Francia 80). Atlas está colocado en un lugar preciso que el simbolismo le confiere. Es este un avance en relación con Chartres, que había puesto al behemot en un pórtico norte debido quizá a que el occidente estaba ya planificado o bien a que la idea de las aguas occidentales y el futuro escatológico aún no se contemplaba. Pero en Laon, el monstruo devorador es probablemente el tema más importante de toda la fachada, como ya hemos anotado recordando *L'os qui pend* del que nos habla Bouxin.

Pero volviendo a la gárgola-behemot, es digno de notarse la evolución hacia una actitud más inquieta, con unas fosas nasales claramente abiertas y unas pupilas profundamente dilatadas. Estamos pasando de la impavidez de la primera figura hacia la agitación draconiana que será capaz de destruir todo a su paso; el sincretismo y la transmigración de la bestia behemot desde las sagradas escrituras hacia la tradición local de la legión

draconiana normanda⁷². Así, tal como pudo surgir de las cabezas de Chartres un Atlas en Laon, no debe extrañarnos que el monstruo adquiriera nuevas formas tampoco, mucho menos considerando la increíble creatividad de los artesanos medievales.

Podemos suponer que luego de estos resultados el programa iconográfico haya quedado perfectamente delimitado y nuestros artistas itinerantes hayan sido convocados hacia un nuevo lugar para terminar de perfeccionar su obra; no pudieron encontrar mejor fortuna y seguramente fueron muy conscientes de su suerte: les esperaba en el horizonte la ciudad regia *par excellence*. Sigamos sus pasos y descubramos qué fue lo que lograron hacer en ella.

⁷² Tan fértil que ha sido declarada por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.



Fig. 29 La Behemot de Chartres y su prole en Laón. La evolución nos parece demostrada por el más simple análisis visual. © Marco A. López Sánchez.

Cuando se llega ante las puertas de la catedral de Reims uno queda maravillado por el rocío escultórico que se cierne sobre sus fachadas. No hay catedral en toda Europa que la supere; 2303 piezas, todas de calidad insuperable. Hasta la más diminuta guarda asombrosa pulcritud en su manufactura. Aquí, el gótico ha llegado a su culmen. La potencia simbólica queda abrazada de la más perfecta muestra de realismo escultórico. Los motivos a partir de aquí podrán variar, pero ya nunca evolucionar más allá de esta obra cumbre; todo lo más, y muy a nuestro pesar, irán perdiendo peso simbólico y degradando la fuente que les dio vida, volviéndose cada vez más esculturas sin alma, sin substancia que las anime. Lo sensible se habrá separado de lo insensible y el recorrido neoplatónico, venido abajo. Son esas formas últimas del gótico las que deben ser señaladas por las palabras de Durand y los otros.

La fachada de Reims nos muestra nuevas behemots. Algunos pensarán que las gárgolas metálicas son muestra irrefutable de su restauración y por lo tanto, de su colocación posterior en la fachada. Estarán en lo correcto, pero la secuencia que hemos seguido y que vimos desarrollarse en Laon ha sido tan basta que nos permite, aun sin la bestia original, descubrir de inmediato que estamos ante el mismo programa iconográfico. Lo que vemos aquí es una corte de individuos en reverencia hacia el poder real que aquí vendrá a consagrarse y recibir con ello sus atributos de realeza. Y quien mejor para semejante ocasión que el mismísimo Ganimedes, efebo de estirpe real que por su insólita belleza sedujo la mirada del propio Zeus, rey de reyes en el Olimpo. Lo extraordinario es que para cuando se están

esculpiendo estas figuras Felipe el Hermoso gobierna Francia, a quien también la historia le conoce como el rey de mármol, rey de hierro; ni hombre ni bestia sino estatua⁷³. La larguísima serie de sucesos en contra de la iglesia en los que interviene Felipe son conocidos por todos como parte de los momentos más álgidos en la historia de la Francia medieval. Quizá una de sus faenas más conocida sea la disolución de la Orden de los Templarios y mandar a la hoguera junto con otros monjes a su Gran Maestre, Jacques de Molay, en 1314. No sabemos la inclinación afectiva de los escultores y clérigos hacia el rey para entonces, pero el hecho de haber escogido precisamente esta figura da cuenta nuevamente de la agilidad mental de quienes la idearon, pues la historia del hermoso mortal tiene dos caras si recordamos que nuestro personaje termina también como sirviente de banquetes y placeres sexuales; así que, sea como sea, la decisión es absolutamente prodigiosa.

Pero dejando a un lado los cuchicheos, veamos el programa completo: el aguador celeste vierte sobre la tierra las aguas de la vida. Esta potencia líquida primordial hace brotar el tronco de un árbol que servirá de sostén tanto al propio sirviente divino como al capitel floral que por encima se manifiesta. Árbol sagrado, nueva figura de soporte que enfatiza a los motivos vegetales que habían aparecido desde Chartres brotando igualmente de las aguas, termina por incluirse en la ya rica simbólica de nuestros programas iconográficos. El capitel por

⁷³ Distinción que le concedía un acérrimo enemigo, el obispo de Pamiers, Bernard Saisset.

encima de Ganimedes sirve a su vez de soporte a otro personaje: nuestro viejo Atlas, que ahora funge como maestro de ceremonias del complejo cortejo que se da cita para recibir a Su Majestad. Su labor de carga la cumple ya no con dificultades como en Laon sino con una sonrisa quizá irónica en el rostro⁷⁴.



Fig. 30 Programa iconográfico Behemot. Fachada occidental, Notre-Dame de Reims
© Marco A. López Sánchez.

⁷⁴ No perdamos de vista que si el rey quisiese descubrir estas figuras tendría que elevar la vista y entonces, el que queda por encima es el sirviente...



Fig. 31. Programa iconográfico Behemot. Fachada occidental, Notre-Dame de Reims
© Marco A. López Sánchez.

La inclinación original de cabeza y espalda provocada por el peso del monstruo que sostiene, se ve transformada en una reverencia y saludo ante la procesión regia. Luego, por encima, el behemot. En este caso son las patas las que descubren a nuestro

original monstruo alimentado por hierba, asociado con el hipopótamo. Y si regresamos al libro de Job, descubriremos «el vigor en los músculos de su vientre», y «ciertamente, los montes producen hierba para él» nacida gracias a la fuerza de las aguas que Ganimedes se encarga de verter, y «la bestia del campo se muestra retozando». Las alusiones son tantas que parece evidente que los artistas que hicieron las gárgolas del siglo XV que ahora vemos mantuvieron vigente el secreto hermenéutico de las bestias. De esa forma podría nuestra bestia mostrar «sus huesos fuertes como el bronce, y sus miembros como barras de hierro».

Digamos una cosa más. Los músicos que rematan el ciclo son invitados de honor que, aunque no forman parte del programa original, justifican su asiento por la presencia regia y por dos detalles notables: el hecho de colocar algo encima de la bestia le hace un nuevo sostén, y con eso queda reiterada su simbología original. Una segunda opinión puede abonar en un simbolismo espeso pero sin duda interesante. Haciendo eco de la capacidad monstruosa de señalarnos algo, notaremos que los músicos *tocan las cuerdas*. Eso significaría hacer de ellos unos nuevos héroes, imitando a los santos. Recordemos que al monstruo se le ata con una cuerda para controlarlo. No olvidemos las hazañas de Orfeo, Hermes y figuras similares que por medio de la música de cuerdas seducen y doman a las bestias. Así que quizá nuestro músico sea en realidad un héroe solar que bajó desde el occidente hacia el inframundo y, al enfrentarse con el guardián de las puertas, utilice su instrumento para serenarlo y con ello dominarlo. El hecho de que esté por encima de él, usándolo de soporte, confirmaría que lo ha dominado. Sería un remate perfecto para el programa. Los

signos del músico no escapan a quien tenga ojos y observe que está descalzo, sentado sobre una alfombra mostrando un motivo floral, sobre una piedra cúbica que, a su vez, se soporta por la bestia. El arpa muestra claramente la boca de la serpiente y él, con actitud serena, toca las cuerdas para encantar a ambas, serpiente y quien le sirve de soporte. Si eso no fuera suficiente, el escultor quiso dejar una última insinuación mostrando el seguro de la cuerda que se tañe, desabrochado. No podemos dejar de mencionar aquí a Schneider, quien repasa en un párrafo buena parte de lo que hemos mencionado:

...existe en el eje Fa-La una guerra a muerte entre la posteridad de la mujer y la de la serpiente, y esta siempre herirá en el talón al hijo de la mujer. Siempre morirán los hombres de esta herida, pero con el mismo talón (*sanscr.: talam*) también la posteridad aplastará a la serpiente. Ese *talam*, *talus* en latín, no sólo significa talón sino así mismo un pie métrico y un ritmo (*tala*: medida y metro musical). A los golpes de ese ritmo que con la planta de los pies el rey Gunar imprime al arpa, es aplastada la serpiente maligna... la cual, al ser víctima, se convierte en serpiente solar (188)

Entonces, el músico y héroe solar de Reims adopta ahora un nuevo rostro: el de un rey entronado, rematando el programa iconográfico en la fachada regia más importante de Francia y quizá de Europa en el siglo XII. Rey que bien puede ser Gunar, o el propio David, tan representado en la arquitectura gótica. David, el gran rey-músico que fue capaz de vencer al gigante bestial...Hablar de esta interesantísima relación musical de las

bestias con la catedral nos tomaría más espacio del que ahora disponemos. Así que continuar el esclarecimiento de las voces monstruosas deberá esperar una segunda oportunidad. Ello es, como dijo un querido escritor, parte de otra historia; una historia paralela que deberá de ser contada en otra ocasión⁷⁵.



Fig. 32 El tañedor rematando el programa iconográfico no deja de ser inquietante. Fachada occidental, catedral de Notre-Dame de Reims, Francia. © Marco A. López Sánchez.

⁷⁵ Así solía despedirse del lector un genio que inspiró a Borges y que amaba también a los monstruos: Michael Ende.

III. CONCLUSIONES.

Llegamos, luego de la odisea, a reflexionar acerca de los alcances de esta investigación. Como el viajero de vuelta a casa repasando mentalmente las experiencias que selladas en su memoria habrán de acompañarle en futuros recorridos, hagamos de ellas piedra angular donde apoyarnos para salir al encuentro de nuevos descubrimientos e investigaciones. Queda claro que en todo peregrinaje es la pluralidad lo que baña de riqueza a la experiencia y en ese sentido creemos que la visión multidisciplinar que nos acompañó ahora rindió frutos por demás gratificantes, dejándonos ver la catedral como a través de un caleidoscopio. Y es que parece que la mejor definición para un vitral, lleno de simbólico colorido, es justamente esa; el vitral es caleidoscópico desde su manufactura en la que un entramado de plomo reúne en un todo ordenado los cientos de partes sin forma aparente que conforman la gran pieza.

El estudio multidisciplinario, nos parece, ha dado color a la investigación que llevada desde una sola disciplina se hubiese convertido en una quizá muy nítida, pero a su vez uniforme y apagada visión monocromática. La *eurythmia* y el *Organum* que ordenan canto y geometrías góticas son el más claro ejemplo de la unión de esfuerzos, así como de la trascendencia del templo mucho más allá de las fronteras de la iglesia como único modelador de la obra. Y si la técnica de artesanos y la sapiencia de los geómetras arquitectos no fuese suficiente para dar fe de los esfuerzos conjuntos que hicieron posible a las catedrales, la voz del pueblo y las tradiciones milenarias se levantan con fuerza

desafiante para evidenciar el otro rostro del templo en el que el imaginario deviene indiscutible protagonista. Aquí, las piedras cobran vida y los espacios se llenan de ritos y ceremonias que funden teología y ciencia con arte y religión. El mensaje del artista se integra con el del hombre de iglesia y el significado de la obra-catedral adquiere potencia pasando a ser ya no una mera traducción unívoca de significados precisos sino una herramienta restitutoria que señala, mejor, un sentido de vida.

Además, comparando las voces de respetadas autoridades académicas con las de autores un poco más «subversivos», hemos podido escuchar diferentes puntos de vista que aun a pesar de suponerlos no compartidos, nos enfrentan y obligan a reflexionar. La visión plural, a la manera medieval, no solo enseña y deleita, sino que mueve nuestros ánimos para que, afectados, nos manifestemos y tomemos partido para uno u otro lado. Habrá entonces quienes consideren la teología, la filosofía y la razón como el punto de arranque; otros verán mejor ocasión de zambullirse en los mitos, la antropología y la fenomenología de la religión para mirar de frente la arquitectura gótica. Nosotros aquí quisimos enfrentar ambas visiones y nos parece que ha quedado claro el equilibrio prodigioso con que la catedral consigue ajustar estos dos polos apolíneo-dionisiacos, para acordarnos del gran filósofo alemán. Espíritus siervos o libres, mentes eruditas o ignorantes, almas puras o ennegrecidas, nadie queda fuera de la experiencia trascendental. Nadie, ni siquiera los monstruos y los demonios. Confiamos en que luego de este trayecto hayamos podido aclarar al menos los dos tópicos que hacían de la catedral una obra vacía de substancia simbólica y de

sus monstruos una mera alucinación execrable. Estas figuras son parte fundamental en el orden del conjunto gótico. El punto de arranque del trayecto apocatástico está aquí, en las abismales regiones de lo ignoto habitadas por los fantasmas irracionales: no es ninguna causalidad que la bestia monstruosa sea siempre el guardián de las puertas del inframundo. Entones, como producto no de un estamento sino de toda la sociedad medieval, la catedral deviene un objeto cultural invaluable. Desde cualquier ángulo que se le perciba, siempre está presente la armonía entre la gran forma y las pequeñas e innumerables partes que la conforman. Esta analogía entre lo micro y lo macrocósmico coloca al ser humano en un orden del cual no puede desconectarse ni desligarse. La catedral es el infinito que «se revela al hombre en su totalidad, tanto a su inteligencia como a su alma. Es una toma de consciencia total del hombre: cara al cielo descubre a la vez la inconmensurabilidad divina y su propia situación en el Cosmos. El Cielo revela, por su propio modo de ser, la trascendencia, la fuerza, la eternidad. Existe de una forma absoluta, porque es elevado, infinito, eterno, poderoso» (Eliade, *Lo sagrado y lo profano* 72).

Podemos decir entonces que este trabajo nos permitió confirmar nuestras sospechas respecto a los tópicos citados en nuestra introducción y que fueron el buscapiés que dio origen a este esfuerzo. Del mismo modo, hemos comprobado la valiosísima aportación de la investigación interdisciplinaria que abre el horizonte de visión hacia un espectro mucho más plural y que ayuda en definitiva a comprender mejor el complejo fenómeno de la catedral gótica. Finalmente, hemos experimentado en carne

propia al momento de escribir lo que sucede cuando uno se da a la tarea de visitar estos gigantes: ser rebasados racionalmente por su inabarcable substancia. La razón, en su emancipación progresiva y en última instancia cumpliendo su papel, intenta poseer y conquistar lo inabarcable; el misterio tiene que ser revelado; el orden universal tiene que poder explicarse en una fórmula sublime que lo contenga todo; la contemplación de lo numinoso debe ser para la consciencia una posibilidad, aunque sea esta un instante fugaz y pasajero.

con un esfuerzo sostenido por penetrar de antemano en el otro sector del universo, aquel cuyas atracciones y potencias se adivinan, pero no se ven. Apetito de Dios, es decir, del misterio...El alma dulce y simple, cuando se eleva en la especulación y cuando, destruyendo las ataduras carnales, contempla las cosas celestes, no puede permanecer durante mucho tiempo por encima de sí misma, pues el peso de la carne la atrae hacia la tierra. (Duby 103)

Con el paso de las hojas, tuvimos que hacernos conscientes de que habría que reducir mucho nuestros alcances y aceptar que, sin importar las dimensiones, jamás podríamos decirlo todo. Así que tal como las catedrales inconclusas, ya fuese de manera consciente o por escasez de recursos, necesitamos ahora parar de hablar, dichosos y satisfechos por semejante banquete. Luego entonces, despedámonos respetuosamente cediendo la palabra a los que dedicaron años de su vida a entender nuestras catedrales y que han sido auténticos gigantes para nosotros, enanos del presente.

Entonces allí donde confluyen el amor y la razón, allí donde se encuentran la procesión de las luces que va y la que viene. lo creado y lo increado, la naturaleza y lo sobrenatural, la eternidad y la historia, se establece Cristo, Dios hecho hombre. «luz nacida de la luz» y sin embargo, carnal. A partir de Saint Denis el arte gótico se afanaba por expresar la encarnación, esbozando poco a poco las imágenes precisas que la catedral del siglo XIII presenta en su perfección. (Duby 198)

Entonces la iglesia era el domicilio del pueblo...no en vano tenía derecho de asilo; era el asilo universal; la vida social se había refugiado en su totalidad. Allí rezaba el hombre, deliberaba el ayuntamiento, la campana era la voz de la ciudad. Llamaba a los trabajos de los campos, a los asuntos civiles, a veces, a las batallas de la libertad. El comercio se hacía alrededor de las iglesias: los peregrinajes eran ferias. Los animales eran llevados a la bendición... se comía en la misma iglesia y después de la comida venía el baile... La solemnidad de las oraciones era rota, dramatizada por cantos patéticos, como ese diálogo de las vírgenes locas y las vírgenes cuerdas, que se nos ha conservado. El pueblo elevaba la voz cuando entraba innumerable, tumultuoso, por todos los vomitorios de la catedral, con su gran voz confusa, niño gigante, como el san Cristóbal de la leyenda, bruto, ignorante, apasionado, pero dócil, implorando la iniciación, pidiendo llevar a Cristo sobre sus colosales espaldas. Entraba, llevando a la iglesia el horroroso dragón del pecado; lo arrestaba, borracho de vituallas; a los pies del Salvador, bajo el golpe de la oración que debe inmolarlo...la fiesta de los locos... El mismo clero tomaba parte. Acá los canónigos jugaban a la pelota en la iglesia, allá se arrastraba ultrajosamente el odioso arenque de

la cuaresma... la Iglesia se alarmaba tan poco por estos dramas populares, que reproducían en sus paredes los rasgos más osados...Más tarde, la Iglesia impuso silencio al pueblo, lo alejó, lo mantuvo a distancia... (Michelet III, 203 y ss)⁷⁶

...en fin, las dos negras y macizas torres con sus techos de pizarra; partes armoniosas de un todo magnífico, amontonadas en cinco pisos gigantescos se desarrollan a la vista de tropel y sin confusión, con sus innumerables detalles de estatuaría, de escultura y de cinceladura unidos poderosamente a la serena grandeza del conjunto; inmensa sinfonía de piedra, por decirlo así; obra colosal de un hombre y de un pueblo, una y compleja juntamente como las *Ilíadas* y los *Romanceros* de quienes es hermana; producto maravilloso de la acumulación de todas las fuerzas de una época, donde sobre cada piedra se ve brillar en cien formas el capricho del obrero, disciplinado por el genio del artista; especie de creación humana, en una palabra, poderosa y fecunda como la creación divina, cuyo doble carácter parece haber reunido, variedad, eternidad. Y lo que decimos aquí de la fachada, puede decirse de la iglesia entera; y lo que decimos de la iglesia catedral de París, puede decirse de todas las iglesias de la cristiandad en la edad media. En este, arte hijo de sí mismo, todo es lógico y bien proporcionado: medir un dedo del pie, es medir el cuerpo del gigante. (Hugo 196-197)

⁷⁶ Extraído de documento electrónico ofrecido por la Dra. M^a Asenjo González.

Bibliografía

- Agustín. *Confesiones*. Madrid: Espasa Calpe, 1983.
- . *La ciudad de Dios*. México: Porrúa, 1970.
- . *Tratado de la Santísima Trinidad*. Vol. V. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1961.
- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Buenos Aires: Centro Cultural Latium, 1922.
- . *Rime*. Collana Bacheca Ebook, 2011.
- Alvar, Carlos, ed. *Demanda del Santo Graal*. Madrid : Editora Nacional, 1984.
- Andrés, Ramón. *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- Anónimo. *El Fisiólogo: Bestiario medieval*. Barcelona: Obelisco, 2000.
- . *El libro de los veinticuatro filósofos*. Madrid: Siruela, Biblioteca medieval, 2000.
- Arabí, Ibn. *El esplendor de los frutos de viaje*. El Árbol del Paraíso. Madrid: Siruela, 2008.
- Areopagita, Pseudo Dionisio. *Obras completas*. Vol. 21. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 2007.
- . *Obras completas. Volumen 21. Jerarquía Celeste*. Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- Astey, Luis. *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*. Mexico. El Colegio de México, CONACYT, ITAM, 1992.
- Azara, Pedro. *La reconstrucción del Edén. Mito y arquitectura en Oriente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Bádenas de la Peña, Pedro. «Un manuscrito ateniense sobre la fundación de Santa Sofía.» *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos* 4 (1984): 42-48.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

- Barry, Fabio. «The House of the Rising Sun: Luminosity and Sacrality from Domus to Ecclesia.» *Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World* (2013): 82-104.
- . «Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages.» *The Art Bulletin* LXXXIX .4 (2007).
- Benton, Janneta Rebold. *Art of the Middle Ages*. London: Thames & Hudson, Ltd, 2002.
- Besançon, Alain. *La imagen prohibida*. Madrid: Siruela, Biblioteca de ensayo, 2003.
- Beuchot, Mauricio. *Manual de historia de la filosofía medieval*. México: Jus, 2004.
- Bienville, Michael de. *Gargoyles*. Kansas City: Andrews and Mc Meel, 1996.
- Bouxin, Auguste (Abbé). *La Cathédrale Notre-Dame de Laon, historique et description*. Laon: A. Cortilliot et Cie, 1890.
- Brandt, Olof. «The Archaeology of Roman Ecclesial Architecture and the Study of Early Christian Liturgy.» *Studia Patristica* LXXI (2014): 21-54.
- Bridaham, Lester Burbank. *Gargoyles, Chimeres and The Grotesque in French Gothic Sculpture*. New York: Architectural Book Publishing Co, Inc, 1930.
- . *The Gargoyle Book: 572 examples from gothic architecture*. New York: Dover Publications Inc, 2006.
- Brotton, Jerry. *El bazar del Renacimiento. Sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental*. Barcelona: Paidós Orígenes, 2003.
- Bruyne, Edgar de. *La estética de la Edad Media*. La balsa de la Medusa. Madrid: Visor., 1987.
- Buenaventura, san. *Itinerario de la mente hacia Dios*. Buenos Aires: Aguilar. Biblioteca de iniciación filosófica, 1953.

- Burckhardt, Titus. *Art of Islam, Language and Meaning*. Indiana: World Wisdom, Inc., 2009.
- . *Chartres y el nacimiento de la catedral*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1999.
- . *Cosmología y ciencia moderna*. Ed. José J. de Olañeta. Barcelona: José J. de Olañeta, 2009.
- . *Símbolos*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2009.
- Burgon, Anya. «The Rhetorical Function of Architectura in Gilbert Limerick's imago ecclesiae.» *Cambridge Undergraduate History Journal* 1.3 (2011): 7-19.
- Bussac, Éric de. *Sculpteurs au moyen age*. Saint-Etienne: L'instant durable, 2007.
- Cabrol, Fernand y Henri Leclercq. *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de liturgie, Tome Quatrième*. Paris: L. Letouzey, 1920.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: FCE, 2006.
- . *El poder del mito*. Barcelona: Emecé, 1991.
- . *Las extensiones interiores del espacio exterior. La metáfora como mito y como religión*. Girona: Atalanta, 2013.
- Castelli, Enrico. *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid: El Árbol del Paraíso. Ediciones Siruela, 2007.
- Ceciliano, Fernando Velazquez. *La abadía de Saint-Denis: Imagen del poder político*. México: UNAM, 2013.
- Círculo de Eranos. *Los Dioses Ocultos*. Vol. II. Barcelona: Anthropos, 2004.
- Cirlot, Victoria. *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela, 2005.
- . «La estética de lo Monstruoso en la Edad Media.» *Revista de Literatura Medieval* 2 (1990): 175-182.
- Claude Tuot, Christiane Fournier. *Le théâtre des gargouilles*. Istanbul: CRÉER, 2011.

- Claudel, Paul. *La anunciación a María*. Trad. Francisco Ferrer. Madrid: Encuentro, 2007.
- Clermont, Michel. *El sentido espiritual de los mitos*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2008.
- Coldstream, Nicola. *Artesanos medievales. Constructores y escultores*. Madrid: Akal, 2001.
- Colfs, J.F. *La Filiation généalogique de toutes les Ecoles gothiques*. París: Baudry, 1884.
- Coomaraswamy, Ananda K. *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2009.
- . *¿Quién es Satán y dónde está el infierno?* Barcelona: José J. de Olañeta, 2009.
- Corbin, Henri. *Historia de la Filosofía, Vol 3*. México: Siglo XXI, 1972.
- . *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Madrid: Siruela, 2000.
- . *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn ‘Arabi*. Barcelona: Destino, 1993.
- . *Temple et contemplation*. París: Flammarion, 1980.
- Corpus Vitrearum. *Le vitrail et les traités du Moyen Âge à nos jours*. Ed. XXIII colloque international. Tours: XXIII colloque international, 2006.
- Davy, Marie-Madeleine. *Iniciación a la simbología románica*. Madrid: Akal, 1996.
- Diblik, Jean. *Le langage des Vitraux à la basilique Saint-Remi de Reims*. Reims: Jean Diblik, s.f.
- Dom Rembert Weakland, O.S.B. «El drama litúrgico en la Edad Media.» *Revista Musical Chilena* 15.77 (1961): 52-60.
- Du, Jean Le. *El cuerpo hablado. Psicoanálisis de la expresión corporal*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Duby, Georges. *Tiempo de catedrales. El arte y la sociedad 980-1420*. Trad. Arturo R. Firpo. Barcelona: Argot, 1983.

- Duhamel, Pascale. *Polyphonie parisienne et architecture au temps de l'art gothique (1140-1240)*. Berna: Peter Lang, 2010.
- Durand, Gilbert. *Ciencia del hombre y tradición. El nuevo espíritu antropológico*. Barcelona: Paidós, 1999.
- . *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- . *La crisis espiritual en Occidente: Las conferencias de Eranos*. Madrid: Siruela, 2011.
- . *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- . *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen, 1997.
- . *Historia de la belleza*. Milán: Lumen, 2007.
- . *Historia de la fealdad*. Turín: Lumen Bompiani, 2007.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 1972.
- . *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza, 2009.
- . *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós Orientalia, 2012.
- . *Mito y realidad*. Barcelona: Gráficas 92, S.A., 1992.
- . *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 2007.
- Erígena, Juan Escoto. *División de la Naturaleza*. Barcelona: Orbis, 1984.
- Erlande-Brandenburg, Alain. *El arte gótico*. Madrid: Akal, 1992.
- . *La catedral*. Madrid: Akal, 1993.
- Euclides. *Los Elementos. Libros I-IV*. Biblioteca Clásica. Madrid: Gredos, 1991.
- Fernández, Clemente. *Los filósofos medievales. Selección de textos*. Vol. I. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos BAC, 1979.

- Fischer, Elizabeth. *The Virgin of Chartres: Ritual and the cult of the virgin Mary at the thirteenth-century cathedral of Chartres*. Thesis for the Degree of Bachelor of Arts with Honors in Art History. Williams College. Massachusetts: Williams College, 2005.
- Fleming, William. *Arte, música e ideas*. México: Interamericana, 1971.
- Frazer, James George. *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid: FCE, 1981.
- Fulcanelli. *El misterio de las catedrales*. Savignies, 1964.
- Garagalza, Luis. *Introducción a la hermenéutica contemporánea: Cultura, simbolismo y sociedad*. Barcelona: Anthropos, 2002.
- . *La interpretación de los símbolos*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- García Arranz, José Julio. «Texto clásico e imagen medieval. Una aproximación a la incidencia de la literatura antigua en el bestiario ilustrado.» *Norba-Arte* XVII (1997): 27-40.
- Ghyka, Matila C. *El número de oro. Los ritmos*. Vol. I. Barcelona: Poseidón, 1978.
- . *El número de oro. Los ritos. Ritos y ritmos propiciatorios en el desarrollo de la civilización occidental*. Vol. II. Barcelona: Poseidón, 1978.
- . *Filosofía y mística del número*. Barcelona: Apóstrofe, 1998.
- Gilson, Étienne. *El espíritu de la filosofía medieval*. Madrid: RIALP, S.A., 2009.
- . *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*. Ed. Arsenio Pacios y Salvador Caballero. Madrid: Gredos, 1976.
- Godwin, Joscelyn. *Armonía de las esferas*. Girona: Atalanta, 2009.

- Goff, Jacques Le. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1985.
- . *Medieval Civilization. 400-1500*. Trad. Julia Barrow. Oxford: Blackwell, 1992.
- . *The Medieval Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press Books, 1992.
- . *Time, Work & Culture in the Middle Ages*. Trad. Arthur Goldhammer. Chicago: The University Press of Chicago, 1980.
- Grabar, André. *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Siruela, 2007.
- Guéron, René. *La crisis del mundo moderno*. Barcelona: Paidós, 2001.
- . *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Hani, Jean. *La Virgen negra y el misterio de María*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1997.
- Hugo, Víctor. *Nuestra Señora de París*. Ed. Tomás Jordán. Trad. Eugenio de Ochoa. Madrid, 1856.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos xiv y xv en Francia y los Países Bajos*. Madrid: Alianza, 1994.
- Jacobelli, María Caterina. *El risus paschalis y el fundamento teológico del placer sexual*. Barcelona: Planeta, 1991.
- Jaeger, Werner. *Cristianismo primitivo y paideia griega*. México: FCE, 1965.
- Jedin, Hubert. *Manual de historia de la iglesia*. Vol. III. Barcelona: Herder, 1970.
- . *Manual de historia de la Iglesia, II*. Barcelona: Herder, 1980.
- Jung, Carl Gustav. *Aion: Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona: Paidós, 2011.

- . *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt, Biblioteca universal, 1997.
- . *Mysterium Coniunctionis*. Madrid: Trotta, 2007.
- . *Psicología y alquimia*. Bogotá: Solar, 2011.
- . *Psicología y simbólica del arquetipo*. Barcelona: Paidós, 2011.
- . *Respuesta a Job*. Madrid: Trotta, 2014.
- Jung, Carl Gustav. Wilhelm, Richard. *El secrero de la flor de oro*. Buenos Aires: Paidós, 1961.
- Kerényi, C.G.Jung-Karl. *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Siruela, 2012.
- Kerényi, Karl. *En el laberinto*. Madrid: El Árbol del Paraíso. Ediciones Siruela, 2006.
- Löwith, Karl. *Historia del mundo y salvación*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Lane, Edward William . *Arabian society in the middle ages: studies from the Thousand and one nights*. London: Chatto & Windus, 1883.
- Lavaniegos, Manuel. *Teoría e historia de las religiones. Volumen II. El arte y lo sagrado*. UNAM.
- Leclercq-Marx, Jacqueline. «Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones.» *Anales de Historia del Arte Extraordinario* (2010): 259-274 .
- . «Monstruos en la escritura, monstruos en imágenes. La doble tradición medieval.» *Quintana* 4 (2005): 13-53.
- Leeuw, Gerard van der. *Fenomenología de la religión*. México: FCE, 1964.
- Leniaud, Jean Michel. Plagnieux, Philippe. *La basilique Saint-Denis*. Paris: Editions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2010.
- Libis, Jean. *El mito del andrógino*. Madrid: El Árbol del Paraíso. Ediciones Siruela. , 2001.

- López Sánchez, Marco Antonio. *Cantan las piedras medievales*. UNAM. México:2012. Memoria de investigación inédita.
- . *Las aguas primordiales: Orígenes y exégesis. Una aproximación al estudio simbólico de la gárgola medieval*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid: 2016. Memoria de investigación inédita.
- . *Suger en Bizancio: Santa Sofía como modelo para la arquitectura gótica*. Universidad Complutense de Madrid. 2016. Memoria de investigación inédita
- Lorente, Juan Francisco Esteban. *Tratado de iconografía*. Madrid: ISTMO.
- Lucentini, Paolo, ed. *El libro de los veinticuatro filósofos*. Madrid: Siruela, Biblioteca medieval, 2000.
- Lucherini, Vinni. «Il gotico è una forma di rinascenza? Analisi di un concetto di stile attraverso gli scritti dell'abate Suger.» *Hortus artium medievalum* 16 (2010): 93-110.
- Mâle, Émile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. Madrid: Encuentro, 2001.
- . *Notre-Dame de Chartres*. Paris: Flammarion, 1994.
- Machado, Antonio. *Campos de Castilla*. Literanda, 2012.
- Menéndez Gutiérrez M^a Ángeles. «Un mito en piedra: La sexualidad en el contexto religioso de la iglesia.» *Espacio, tiempo y forma* 11 (1998): 43-66 .
- Michelet, Jules. *Histoire de France*. París: Flammarion, 1869.
- Muela, Juan Carmona. *Iconografía cristiana*. Madrid: Akal, 2010.
- Muñiz, M^a Dolores-Carmen Morales. «El simbolismo animal en la cultura medieval.» *Espacio, Tiempo y Forma* 9 (1996): 229-255.
- Murray, P & L. *The art of the Renaissance*. New York, 1963.
- Neumann, Erich. *La Gran Madre*. Madrid: Trotta, 2009.

- Nietzsche, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Trad. Jaime Gonzales. México: Editores Mexicanos Unidos, 1986.
- Nisa, Gregorio de. *La gran catequesis*. Madrid: Ciudad Nueva, 1990.
- Otto, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Trad. Fernando Vela. Madrid: Alianza, 2012.
- Ovidio. *Las Metamorfosis. Libros I-IV*. Madrid: Gredos, 2008.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979.
- . *Gothic architecture and scholasticism*. New York: Meridian, 1976.
- . *La perspectiva como forma simbólica*. México: Tusquets editores, 2010.
- . *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. USA: Icon Editions, 1967.
- Pastoureau, Michel. *Bestiaires du moyen âge*. París: Seuil, 2011.
- . *Breve historia de los colores*. Paidós, 2006.
- Pentcheva, Bissera. «Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics.» *Gesta. International Center of Medieval Art* 50.2 (2011): 93-111.
- . «In-Spiriting in the Byzantine Consecration (Kathierôsis) Rite.» *Codex Aquilarensis* 30 (2014): 37-66 .
- . «Performing the sacred in Byzantium. Image, breath and sound.» *Performance research* 19.3 (2014): 120-128.
- Pernoud, Régine. *Para acabar con la Edad Media*. Barcelona: Jose J. de Olañeta, 2010.
- Pi, Jèssica Jaques. *La estética del románico y el gótico*. Madrid: A. Machado Libros, 2003.
- Piccinini, Chiara. *Gargoyles in medieval folklore: A Guide to Myths, Legends, Tales, Beliefs and Customs*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

- Plagnieux, Philippe. *La cathédrale Notre Dame de Amiens*. París: Éditions du patrimoine Centre des monuments nationaux, 2005.
- Platón. *Diálogos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1970.
- . *Diálogos*. VI. *Filebo*, *Timeo*, *Critias*. Biblioteca clásica, 160. Madrid: Gredos, 1992.
- . *La República*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- . *Obras completas*. *Timeo*. Vol. 6. Madrid: fñ, 1872.
- . *Timeo*. Ed. José M^a Zamora Calvo. Madrid: Abada Editores, S.L., 2010.
- Plotino. *Eneada primera*. Barcelona: Gredos, 1992.
- . *Eneada segunda*. Buenos Aires: Aguilar, 1964.
- . *Enéada tercera*. Buenos Aires: Aguilar. Biblioteca de iniciación filosófica., 1965.
- Popa-Liseanu, Doina. «Las huellas de una peregrinación imaginaria: Carlomagno en Oriente.» *Revista de Filología Románica* Anejo 1 (1991).
- Portal, Frédéric. *El simbolismo de los colores*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000.
- Proclo. *Elementos de Teología*. Biblioteca de iniciación filosófica. Buenos Aires: Aguilar, 1965.
- Procopio. *De Aedificiis*. *Libro I. Textos y Documentos para la Historia del Arte, II, Arte Medieval, I, Edad Media y Bizancio*. Ed. Joaquín., et al. Yarza. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta, 2004.
- Rodin, Auguste. *Las catedrales*. Madrid: ABADA, 2014.
- Rolland, Romain. *Obras escogidas*. *Jean Christophe*. Madrid: Aguilar, 1968.
- Rose, Carol. *Giants, Monsters, and Dragons: An Encyclopedia of Folklore, Legend, and Myth*. New York: W. W. Norton & Company, 2011.

- Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita). *Libro del buen amor*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931.
- Ruskin, John. *La biblia de Amiens*. Barcelona: Alta Fulla, 1989.
- . *Las siete lámparas de la arquitectura*. 1996.
- Salisbury, Juan de. *Metalogicon*. Quebec: Les presses de l'Université LAVAL, 2009.
- Santarcangeli, Paolo. *El libro de los laberintos*. Madrid: Siruela, La Biblioteca Sumergida, 1997.
- Schneider, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. El árbol del paraíso. Madrid: Siruela, 1998.
- Sebastian, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid: Encuentro, 2012.
- Sevilla, Isidoro de. *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 2004.
- Simson, Otto von. *The Gothic Cathedral*. New York: Harper & Row Publishers, 1962.
- Suger, El abad. *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Ed. Erwin Panofsky. Madrid: Cátedra, 2004.
- Tello Ruiz-Pérez, Arturo. «Figurata ornamenta in laudibus Domini: gramática, retórica y música en los repertorios de canción litúrgica conservados en España.» *Cuadernos de Música Iberoamericana* 13 (2007): 5-34.
- Tonelli, Malena. «La compleja relación entre el demiurgo y la khóra del Timeo y la doctrina de los principios atribuida a Platón.» VIII Jornadas de Investigación en Filosofía. , 2011.
- Trejo Hernández, Raymundo Eurico. *La imaginación y el Tarot. Una clasificación de sus símbolos a partir de la teoría de lo imaginario de Gilbert Durand*. México. UNAM, 2015.
- Troyes, Chrétien de. *El cuento del grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*. Madrid: Siruela, 1989.

- Tuot, Claude. *Les masques de la cathédrale de Reims*. Florat: CRÉER, 2011.
- Valdaliso, Covadonga. «La Europa del Gótico: La era de las catedrales.» *Historia. National Geographic* (2014): 60-73.
- Varner, Gary. *Gargoyles, Grotesques & Green Men. Ancient Symbolism in European and American Architecture*. USA: Lulu Press, Inc., 2008.
- Víctor, Hugo de san. *Didascalicon. De studio legendi*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC). (UNED), 2011.
- Vitrubio. *Los diez libros de Arquitectura*. Madrid: Alianza, 1997.
- Voragine, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza, 2008.
- Walter, Philippe. *Mythologie Chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*. París: Imago, 2003.
- . *Para una arqueología del imaginario medieval*. México: UNAM, 2013.
- Witkowski, G.J. *L'Art profane à l'Eglise*. París: Schemit, 1908.
- Wittkower, Rudolf. *La alegoría y la migración de los símbolos*. Madrid: Siruela, 2006.
- Yáñez Martínez M^a Begoña. *La gárgola gótica como objeto de estudio y su proyección sobre la cultura actual. Una experiencia didáctico visual significativa*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- Yenne, Bill. *Gothic Gargoyles*. New York: Barnes & Noble Books, 2000.
- Young, Karl. *The Drama of the Medieval Church*. Vol. I. Oxford: Clarendon Press, 1933.
- Zambon, Francesco. *El alfabeto simbólico de los animales. Los bestiarios de la Edad Media*. Madrid: El Árbol del Paraíso. Ediciones Siruela, 2010.

Fuentes electrónicas:

Bruzelius, Caroline. *The cathedral and the city*. Prod. Franklin & Marshall College.
www.medievalists.net/2016/04/30/the-cathedral-and-the-city/, 30 de 04 de 2016. 30 de 04 de 2016.
<www.medievalist.net/2016/04/30/the-cathedral-and-the-city/>.

http://www.absolum.org/antrhis_risus_paschalis.htm

<http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/intro.htm>

<http://mappinggothic.org/>

<http://www.medievalart.org.uk>

<http://www.sculpturesmedievales-cluny.fr/>

<http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/gigantes-y-dragones-procesionales-de-belgica-y-francia-00153>

http://www.wollamshram.ca/1001/Vol_5/tale132.htm#132.1

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=524341>

https://es.wikipedia.org/wiki/Felipe_IV_de_Francia

www.archive.org/details/p1dictionnaireduc04lecl

www.bestiary.ca

[www.gallica.bnf.fr /](http://www.gallica.bnf.fr/)

www.upasika.com

